الدكتور عبد الملك مرتاض

في نظريّة النّقد

(متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)

دار هومه

ص/١

بَارَكَ اللَّهُ فِيمَنْ أَفَادَنَهُ - 02 -

عمارة عبد الرحمٰن

الدّكتور عبد الملك مرتاض

في نظريّة النّقد

(متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)

طبع في 2010

دار هومه

© دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر
صنف : 5/074
– الإيداع القانوني : 430/2002
– ردمك : 4–610–66–9961–978
يمنع الاقتباس والترجمة والتصوير إلا بإذن خاص من الناشر
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com

تقديم

القراءة / الكتابة / النّقد / المستحيل

القراءة في تمثلنا كتابةٌ، أو ضَرْبٌ من الكتابة على الأقلّ. فكأنّ الكتابة والقراءة وجهان إثنان لعملة واحدة. ذلك بأنّ الكتابة، في بعض حقيقتها، ليست إلاّ قراءة أيضاً. فكأنّ القراءة مفتاح المعرفة الأوّل. فأنْ تكتب، فإنّما أنت تعبّر عمّا تقرأ في ضميرك، وتترجم عمّا في جَنانك، وتحوّل حُمُولةَ القريحة غيرَ المرئيّةِ إلى مشحونات من السِّمات مرقومة في شكل أسطار ممتدّة على قرطاس: تحوّلها إلى سِمَات مرئيّة. فسِمَة الكتابة ليست إلاّ مُماثِلاً، أو «إقونة» (Icône) بحيث هي في حقيقتها سمة حاضرة، تجسّد سمة غائبة. فليست السّمة المرئيّة (الكتابة) إلاّ سمة مخفيّة (قراءة الكتابة الأولى الضّمنيّة الكامنة في القريحة). فكأنّ الذي يكتب شيئاً يقدمه إلى النّاس على القرطاس، ليعرفوه؛ إنّما يقرأ شيئاً في نفسه كان موجوداً قبل وجود الكتابة المسطورة (في ذاكرته الخلفيّة، أو في قريحته، أو في ضميره: أي في تلك الزّاوية المظلمة من المخيّلة التي تشرع في الإشتغال بمجرّد الإلتجاء إليها للاستمداد منها).

فالكتابة، كما نرى، ومن هذا المنظور بالذات، ليست، هي في مُبتدإ الأمر ومُنتهاه، إلاّ قراءةً ما، على نحوٍ ما.

وإذا كانت الكتابةُ والقراءةُ معاً، هما المجالَ الأوّلَ للنّشاط النّقديّ: تنظيراً وتطبيقاً جميعاً؛ فما هذه الكتابةُ التي لا يزالون يكتبون عنها، أو يخوضون القول من حولها، منذ خمسة وعشرين قرناً من تاريخ المعرفة الأدبيّة الإنسانيّة؟ وما الدّوافعُ التي تحمِل الكتّاب على أن يدبّجوا حولها هذا الكلامَ، أو هذا «التّعليق»، الذي يُطْلَق عليه في لغة النّقد الحداثيّ، لا الحديث (الحداثيّ ينصرف إلى الصّفة، والحديث ينصرف إلى الزّمن) مصطلح «الكتابة الواصفة»، أو «كتابة الكتابة» أو «لغة اللّغة» (والمصطلحان الاثنان الأخيران من اقتراحنا)، أو « Métalangage » كما يعبّر عن ذلك الفرنسيّون؟ وأين تكون كامنةً هذه السّماتُ المرئيّةُ بَعْداً، وغير المرئيّة قَبْلاً، قبل أن تُفْرَغ على القرطاس؟ أي أين تكون هذه الكتابة كامنة بالتّحديد؟ وهل تكون موجودة، حقّاً، فيقع الافتراف منها لدى الحاجة، ويقع الاستغناء عنها، لدى انعدام هذه الحاجة؟ أم هل تكون في ضمير العدَم المطلق؟ أم تكون مَخْبُوّةً في مجاهل الذاكرة الخلفيّة؟ أم تكون قابعة في غيابات المُخيلة الشاردة بما فيها من أحياز مظلمة غير معروفة، وعوالم غير محدودة؟

الكتابة وجودٌ قِوامُه رسوم سوداء، متّفقٌ على نظامها، وكيفيّة استعمالها، تمثّلُ سِماتٍ لفظيّة، متّفقا عليها أيضا، بين مجموعة لغويّة معيّنة... كلّ هذا بسيط ، ومألوف معروف... لكنّ اللّغز المحيّرَ الذي قد يظلّ قائماً في سرّ وجود الكتابة هو كيف يكتب أناس دون آخرين؟ ولِمَ يتفاضل النّاس في الكتابة، فيعلو المستوى الفنّيّ لبعضهم على بعض، مع أنهم، في الأصل، يعتزون إلى ثقافة واحدة، ولغة واحدة، وحضارة واحدة، وربّما إلى زمن واحد في كثير من الأطوار؟ ولِمَ تتأبّى الكتابة على كاتب يحاول أن يكتب، فلا يكتب؟ ولم تعتاص عليه الأفكار اعتياصاً فلا تُقبِل؟ ولم

تشمُس من قريحته الألفاظ شُموساً فلا ترِدُ؟ في حين أننا نُلفيها تُقبِل على آخرَ طوْعاً وهي سخيّةٌ؛ فتراها تنهال عليه، كما يقول أبو عثمان الجاحظ، انهيالاً، وتنثال عليه انثيالاً؟...

كان الشاعر الألمانيّ غوث (Goethe) يزعم أنّ الكتابة ضربٌ من الصلاة. ونحن نرى أنّ الكتابة لا هي صلاة، ولا هي كفر، ولا هي إيمان، ولا هي جمال، ولا هي قبح، ولا هي عدمٌ، ولا هي أيضا وجود، في الوجود. ربّما تأخذ من كلّ هذه الأطراف مجتمعةً فتتراكب من شبكة من العناصر المتناقضة، والمكوّنات المتباعدة. وربما تأخذ من بعضها دون بعضها الآخر. وربّما لا تأخذ منها كلّها شيئاً، أصلاً. فربما كانت الكتابة شيئاً آخر: متفرّدَ الماهيّة، متوحّد الخصوصيّة. ولكنّ هذا الشيء لن يكون آخرَ الأمر إلاّ كتابة. كتابة وكفى. والكتابةُ وجودُها ماثلٌ فيها، وكيانُها قائم في لغتها. وحقيقتُها، أوّلاً وأخيراً، كامنة فيها. فكونُها كتابة؛ فهي الحقيقة؛ لكن في دائرة ما يمنحه معنى الكتابة. ما تجود به على مُراوِدها...

يُمْسك الكاتب بقلمه، أو يقعُد من حاسوبه مَقْعَدَ العشيق لعشيقته، أو مقعد المتعبّد لعبادته في محرابه: يقتنص الألفاظ اقتناصاً، ويلتمس الأفكار التماساً، وينشُد المعاني فلا يزال يعالجها؛ فتراه يُغريها به في شيء كثير من التلطّف والتحسّس، ويُراودها عن نفسها لعلّها أن تقبَل به، فتُقْبلَ عليه؛ ولعلّها أن تلينَ له، فتنقادَ له طائعةً. وهو لا ينفكّ يريد أن يقول شيئاً لا يقال. ولكن لا بدّ من أن يقوله. وهو يريد الإفضاء باللاّمقول، فلا يدري كيف يقدّمه في شكل كلمات متتابعة، تنتظمها سطور متلاحقة. وقد يظلّ ما يريد قوله في طيّ العدَم إذا لم تُوجِدْه الكتابة. وهو يودّ لو استطاع أن يعبّر بالمعقول عن اللاّمعقول، أو باللاّمعقول عن المعقول، أو حتى باللاّمعقول، عن اللاّمعقول للإيغال في مجاهل المستحيل. ولكن -في كثير من الأطوار- لا المعقول يقع له، ولا اللاّمعقول، فيبيت شقيّاً محروماً، وإنّك لتراه يريد

الإفصاح عن أعماق الذات ومخبوءاتها، والتعبير عن أغوارها، بسمات بسيطة تسمّى الألفاظ فيجدها، أو يخالُها، قاصرةً عاجزة، فتصيبه الخيبةُ من قصورها.

ومع ذلك لا يسعُه إلاّ أن يفعل. ليس مُختاراً في هذا. فالكتابة واجب لا حرّيّة. وإن كانت حرّيّةً، كما يقول رولان بارط، فهي أيضاً واجب محتوم، كما نزعم نحن، على الكاتب: يؤدّيه للمجتمع ولا يستطيع الإفلات من فعله... لا يسعه، إذن، إلاّ أن يكتب. إلاّ أن يقول شيئاً. إلاّ أن يدبّج نُسوجاً لغويّة ينفخ فيها من روحه وخياله وعقله معاً طاقاتٍ دلاليّةً جديدةً لا توجد، أو لا تكاد توجد، في المعاجم. كأنّها لغته هو وحده من دون العالمين. لغتُه هو وحده لأنّه يمنحها من دفء جنانه، ودفْق حنانه، وسخاء خياله: ما يجعلها تنطبع بطابعه، وتتّسم بشخصيّته الأدبيّة...

وهو يريد، إذن، أن يقول شيئاً فلا يقول ذلك الشيء، فيقول شيئاً آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلاً. كأنّ ما يقوله، هو غيرُ ما كان يريد أن يقوله. وكأنّ غيرَ ما كان يريد أن يقوله، هو الذي كان يريد أن يقوله. هو ضائع بين الأفكار الشاردة. هو حَيرانُ بين دلال اللغة وتأبّيها عليه؛ على نحو لا تكاد تُسعفه في نسج الكلام إلاّ بمقدار.

السّعي في الكتابة كلّه قائمٌ على وهْم حقيقيّ. أو قل على حقيقة وهميّة. أو قل: على لا شيء إطلاقاً. فأن نكتب، كأنّنا نهدم. نقوّض. نُهوّر ما كان مبنيّاً. فإن حافظنا على المبنيّ لم نستطع الكتابة. فالكتابة هدْمٌ للكتابة السّابقة. تقويضٌ لها. إقامةُ بنيانٍ وهْميّ على أنقاضها. ولذلك فالذين يستعفُون من التقويض ويأبَوْنه إباءً، سيعجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئاً البتّة، أو شيئاً ذا بال على الأقلّ.

فكأنّ اللغة قتْلٌ للقيم، في رأي بعض المفكّرين الغربيّين. أو هي قتْل، على الأقلّ، لما نراه منعدمَ القيمة، في عصرنا. وهي قتْل للمؤلّفين السّابقين، ولو أنّهم

أموات. لأنّ الإبقاء على حياة أولئك الذين كانت الكتابة قتلتهم لا يُفضي إلاّ إلى قتل الذي يريد أن يكتب هو نفسه. فلا يكتب.

فهل الأدب جريمة؟ حتما لا.

وهل الكتابة ممارسة شرّيرة؟ ربّما لا، وربّما نعم. وربّما لا تتّصف الكتابة لا بهذه ولا بتلك. ربّما تعلو عن التّصنيف الإبداعيّ.

والمهمّ، في كلّ الأطوار، ليس الجواب عن هذا السّؤال، ولكن إثارة الكلام من حول هذا الجواب...

وأيّاً كان الشّأن، فلم يَعُدْ أحد يكتب في متن الكتابة غيرَ اللّغة. ذلك بأنّ «الأنا» أمست مَقيتة. وماتتْ مع علم النّفس الدّابر. ولأنّ الأنا أمست شيئاً خارجيّاً، في حين أنّ الفكر الحقيقيّ إنّما يكمُن في ذات اللّغة ولا يعْدوها. فإمّا اللّغةُ، وإمّا الأنا. لا ثالث لهما. وقل إن شئت: مات الأنا، ومات فرويد، في حين وُلدت اللّغة التي عوّضت موت الاثنين. فهل اللّغة وحدها أمست في تمثّل الكتّاب الجُدُد هي الحقيقةَ، ولا شيء غيرها؟ ربما كان ذلك. وربما لم يكن.

وإذن، فإنّ اللّغة هي الدّاخل، هي الجوّانيّ، هي اللاّمرئيّ بالعين، والمرئيّ بعدسة اللّغة الشّفّافة المتسلّطة التي تستطيع التقاط الصّور، ووصْف العواطف وما في الجوانح، ودغدغة النّفوس وما في المشاعر، فلعلّه هي وحدها التي تستطيع التّولّج في الأغوار لسَبْرها، والكشف عمّا في مجاهل زواياها المظلمة لوصْفها، وإظهارَ ما في غيابات مُضطرباتها الخفيّة لتحليلها. هي الحقيقة التي لا يمكن للّغة نفسها أن تقتلها، على قوّتها وجبروتها.

وإذن، فأن أتكلّم، معناه أنّي غيرُ موجود، كما يقول ميشال فوكو. ونلاحظ أنّ تعبير فوكو، هنا يتناصّ مع «كوجيتو» ديكارت الذي كان يردّد مقولته الشّهيرة: «أفكّر، إذن أنا موجود». فإذا كان التّفكير لا يكون تفكيراً حقيقيّاً، وإنّما

خصوصاً، إلاّ إذا تمثل في اللغة، وإذا كانت اللغة تُفضي إلى العدَم والتّلاشي لدى فوكو، فلا يعني ذلك إلاّ سخريّة من مقولة ديكارت التي كانت تمجّد التّفكير الذي تجسّده اللغة، مكتوبةً كانت أم منطوقة...

لقد زعم ميشال فوكو أنّ ثقافة الخارج، أو الخارجيّ، بدأت تظهر في كتابات المفكّر الفرنسيّ ساد (1740–1814) (وقد اتّسمت كتاباته بنزعة «الرّغبة الجسديّة»)، وفي كتابات الشّاعر الألمانيّ فريدريك هولدرلين (1770–1843) (الصّوفيّة الرّومنتيكيّة)، والفيلسوف الألماني فريديك نيتشي (1844–1900) (وممّا تناول نيتشي الذي أثّر تأثيراً عميقاً في الفكر الأوربيّ طوال القرن العشرين، عبر مختلف كتاباته، نزعة »القوّة»)، والكاتب الفرنسيّ أنطونان أرتو (Antonin Artaud,1896-1948) (الفكر الماديّ)... فهؤلاء وسَواؤُهم هم الذين طوّروا التّفكير المتمحّض لمسألة« الكائن في الخارج»، بناء على المسائل التي اختصّوا في معالجتها، وتعمّقوا البحث في تناوُلها _والتي أومأنا إلى بعضها آنفاً_ في كتاباتهم ونظريّاتهم...

البرّاني والجوّانيّ، ولا نقول الدّاخل والخارج: إلامَ ينصرفُ معناهما؟ أ إلى الكتابة من الجوّانيّ، لمجرّد وصف هذا الجوّانيّ بكلّ أبعاده العميقة، وأغواره السّحيقة، عبر النّفس البشريّة المُلْغزة؛ بل قل: عبر الذات الإنسانيّة المعقدة التّركيب؟ وهل يمكن لمثل هذه الكتابة أن تستكشف بعض مجاهل هذه الذات الغائبة عن الإدراك، والمُعْتاصة على الفهم؟ أم إنّ الكتابة إنّما كانت، وهي كائنة، وتكون، وستكون، لمجرّد وصْف البرّانيّ السّطحيّ الذي يبدو للنّاس أنّه معروف معلوم، على الرّغم من أنّه، في حقيقته، مجهول...؟

ما أكثر الذين يكتبون وهم لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمَن يكتبون، ولا لما ذا يكتبون؟ وعلى الرّغم من أنّ كلّ كاتب قد يدّعي أنّه يعرف من يكتب عنهم، أو يعرف الشّيء الذي يكتب عنه، على الأقلّ، إلاّ أنّ هذا الادّعاء قد يظلّ مفتقراً إلى

برهنة وإثبات. ذلك بأنّ الكتابة كثيراً ما تجمح بصاحبها فلا يدري أيّ سبيل يقصّ، ولا أيّ طريق يقفو؛ فيتيه بين اللغة التي تنزلق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً. ولكنّ هذه اللغة هي التي تسوّلها له، وتزيّنها لنفسه فيندفع تلقاءها مغامراً. فالكتابة مغامرة. والكتابة استكشاف للمجهول الذي يظلّ مجهولاً، أو يزداد جهلاً بفعل الكتابة. والكتابة بحث عن الجوّانيّ الغائر في مجاهل الذات عبْر البرّانيّ الذي يبدو، هو أيضاً، بعيد المنال، شديد المحال. لا هو ذاهبٌ، ولا هو آتٍ. ولا هو باقٍ، ولا هو فانٍ.

فعلى الرّغم من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة، أو عليها، قُبيل منتصف القرن العشرين، واجتهد في أن يجيب عن بعضها في كتابه «ما الأدب؟»؛ فإنّه لم يُجب عنها، في الحقيقة، إلاّ بطريقته الخاصّة، وإلاّ حسَب مذهبه الوجوديّ في التّفكير، ووفق رؤيته إلى الحياة؛ ممّا قد يجعل من حقّ كلّ كاتب مفكّر أن يثير الأسئلة الخالصة له، ثم يجتهد في الإجابة عنها بطريقته الخاصّة، إن استطاع أن يجيب عنها، هو أيضا. وحتّى إذا تساءل ولم يجب، وحام ولم يقع، وشدّ ولم يَصِلْ؛ فإنّ تلك التّساؤلات تظلّ في حدّ ذاتها أضرُباً من الأجوبة، ووجوهاً من التّفكير. فالعجز عن الإجابة عن السّؤال، هو في نفسه جواب. والتّفكير الصّامت، هو أيضاً، جواب.

وإذن، فما ذا يكتب الكاتب؟ وكيف يكتب؟ ولمن يكتب؟ وعمّن يكتب؟ ولما ذا يكتب؟ ولما ذا أيضا لا يكتب، عجزاً وقصوراً، حين يريد أن يكتب؟ وهلاّ كان الصّمت كتابة؟ وهلاّ كان البياض سواداً لسطور الكتابة؟ وهلاّ كان الفراغ حيزاً للكتابة؟ وهلاّ كان الجنون في متاهاته كتابةً؟ وهلاّ كان العدم كتابة؟ بل هلاّ كان المستحيل هو أيضا كتابة؟ فلا تزال الكتابة تسعى إلى البحث عن الهويّة، فهل بوسعها تحقيق ذلك، أو شيئاً من ذلك على الأقلّ؟ ولا تزال تتطلّع إلى تحقيق

المستحيل؛ فهل صفتها المستحيلة، يمكن أن تُفضيَ بها إلى تحقيق هذا المستحيل. وكأنّها لا تبرح تطلب ما لا يُدرَك. وكأنّها لا تنفكّ تتعلّق باللّاشي. وكأنّها ليست شيئاً غير اللاّشي...

الكتابة إشباع للفضول. والكتابة استجابة لأنانيّة الذات، وغرور الطّموح، وشطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد.

نكتب من الدّاخل عن الخارج، أو من الخارج عن الدّاخل؛ أو نُغرِق البرّانيّ في الجوّانيّ، أو نلبسُ الممكنَ بالمستحيل، أو نُدمِج الأسود في الأبيض، أو نسُلّ الخير من الشرّ، أو نمجّد الخير، أو نلعن الشرّ، أو نتغنّى بجمال الحياة، أو نتباكى بشقاوة الموت، أو نصمت فلا نتكلّم... نتّخذ سبيل الخَرَسِ والعِيّ... ففي كلّ هذه الأطوار لا نُنجز شيئاً غير العدَم والتّمسّك بحبل المستحيل. ذلك بأنّ الكتابة التي تنهض على سحر اللّغة التي تقوم على شرود المعاني التي تنهض على البحث عن الحقيقة التي تسرح في المجهول السّحيق الذي يعوم في العدَم والفناء: ليست، لدى نهاية الأمر، إلاّ ممارسةً لمستحيل، والتماساً لمجهول، وتكريساً لعدم.

فهل الكتابة مجرّد مستحيل؟... كلّ السّؤال هنا...

ومع ذلك فإنّ أيّ مجتمع متحضّر راقٍ لا يستطيع أن يستغنيَ عن الكتابة؛ فالكتابة مثل الوجود المنشود، ومثل السّعادة الغائبة، ومثل الحلم الشّارد... ومثل الهواء الذي لامناص من شمّه... الاستغناء عن هذه الأمور غيرُ ممكن. فالكتابة مماثلة للحلم بالسّعادة المعسولة. فأن نكتب إنّما نحاول تجسيد هذه السّعادة ولو في اختلاطها بأمشاج الشّقاء وأدرانه. فلْنكتبْ، ولنكتبْ، ولْندمن الكتابة إلى يوم القيامة، فإنّما الكتابة تجسيد لحياة البشريّة بما فيها من آلام وآمال، على الرّغم من أنّها قد لا تدفع ألماً، ولا تحقّق أملاً.

ونلاحظ أثناء كلّ ذلك أنّ هناك ثلاثةَ أطراف تتلازم وتتداخل؛ فيرتبط بعضُها ببعض، ويُفضي بعضها إلى بعض؛ ويُظاهر بعضُها على بعض؛ وذلك إذا انحرف الوهم إلى ماهيّة الكتابة التي يتولّد عن فضائها المسطور وجودُ الكِتاب. وهذه الأطراف الثلاثة التي هي الكتابة -أو الأدب، أو النّص الأدبيّ- والكتاب بكلّ أشكاله ومظاهره، والقراءة بكلّ أشكالها وأنواعها أيضاً هي التي تكوّن هذه العَلاقة التي بمقدار ما تنهض على التّناقض، نُلفيها أيضاً تنهض على التّناسق والتّرابط ويتولّد عن ماهيّة القراءة أشكال أدبيّة أخرى، متفرّعة عن المعنى العامّ لها. ومنها:

1. القراءة الإستهلاكيّة؛ وهي قراءة عامّة للأدب ابتغاء الإستمتاع بنصوصه، أو ابتغاء الإفادة من معرفته وأفكاره. وهي قراءة عقيمة في ظاهرها، مُنتجة في باطنها حيث إنّه على الرّغم من عدم تَوَلُّد أيّ نصّ مكتوب عن هذه القراءة؛ فإنّها، في حقيقتها، تنتج نصّاً غير مكتوب. ويجتزئ هذا النّصّ غير المكتوب، أو الغائب، بأن يظلّ مكتوباً في ذاكرة القارئ، قابعاً في مجاهلها، إلى أن يتاح له، إن أتيح له ذلك، إعادةُ إنتاجه ولو في شكل ردّ فعل شفويّ ما...

2. القراءة الاحترافيّة؛ وهي القراءة المركّبة المعقّدة التي تنهض على جملة من الإجراءات التّجريبيّة والاستطلاعيّة والإستنتاجيّة جميعاً، وهي، أيضاً، القراءة المنتجة التي يتولّد عنها نصّ أدبيّ مكتوب، وذلك لأنّ النّصّ الأوّل المقروء يُفضي إلى إبداع نصّ أدبيّ آخر مكتوب على القرطاس. وكان يطلق على هذه القراءة، من بعض الوجوه، مصطلح «النّقد».

3. ويتولّد النّصّ الأدبيّ المكتوب عن القراءة الإنتاجيّة بواسطة إجراء «التّأويل» الذي يتولّد عنه، هو أيضاً، بناء على ما يراه أمبرتو إيكو على الأقلّ، شكلان إثنان من النّصّ المكتوب:

أ. تأويل النّصّ؛

ب. استعمال النّصّ.

وعلى أنّ لهذه الإشكاليّة مجالاً آخر غير هذا هنا...

وأيّاً كان الشّأن، فقد جاءت كتابة أخرى تُكتب عن الكتابة الأولى: تعلّق عليها، وتناقش أفكارها، وتعالج مدى ما فيها من قبح أو جمال، ورداءة وجودة؛ فأطلِق على هذه الكتابة، التي هي في الحقيقة نتيجة حتميّة لضرْب من القراءة، مصطلح «النّقد». ولمّا كان الذين يكتبون الكتابة الثانية، عن الكتابة الأولى -وهم إنّما يقرءون- أو النّقد، تتنوّع انتماءاتُهم الفكريّة والإديولوجيّة؛ فقد كان لا مناص من أن تتعدّد أشكال هذه الكتابة وتضطرب في مُضطَرَبات مختلفة: كلّ مُضطَرَب يمثّل اتّجاهاً معيّناً، قائماً على فلسفة معيّنة، أو إديولوجيا معيّنة؛ فتفرّقت الكتابات النّقديّة، تأسيساً على ذلك، طرائقَ قِدداً؛ فكانت هذه الطّرائقُ هي ما يُطلَق عليه «المدارس -أو المذاهب- النّقديّة». وكان موضوعُ هذا الكتابِ هو هذه المدارسَ النّقديّةَ يبحث في أصولها وجذورها، ويخوض في تلاقيها وتنائيها...

وممّا بُحث في بعض هذا الكتاب مسألة الماهيّة التي تحكم مفهوم النّقد: بين النّقّاد الموصوفين بالتّقليديّين والنّقّاد الموصوفين بالجُدُد، فلقد راجت فكرة بين أشياع النّقد الجديد، (وهم الذين يصِفُون الفئة الأخرى بأنّها تقليديّة) أنّ هناك إبداعيْن اثنين لا إبداعاً واحداً: الإبداعَ التّقليديَّ الذي يعرفه النّاس جميعاً وهو الماثل في هذه الأجناس الأدبيّة مثل الرّواية، والشّعر، والقصّة، والمسرحيّة وسوائها من وجهة؛ والإبداع الآخر المنبثق عن النّقد وهو الذي أضيف إلى مفهوم الإبداع الأوّل _في بعض التّمثّلات الحداثيّة_ فأغناه وأربكه، في الوقت ذاته، من وجهة أخرى.

ذلك بأنّه شاع عن بعض النّقّاد الفرنسيّين الجُدُد أنّهم حين يكتبون نقداً كأنّما يكتبون إبداعاً خالصاً، أو قل إن شئت: إنّ النّقد، في مستواه الأرقى، لا يكون إلاّ

إبداعاً آخر؛ وذلك من أجل تخليص هذا النّشاط الذهنيّ الأدبيّ من القيود الثّقيلة التي أريدَ له أن يرسف في أغلالها، ويحتمل كلّ أثقالها، منذ الأزمنة الموغِلة في القِدم. لكن أيّ إبداع يريدون؟ وهل استطاع النّقد الأدبيّ الجديد أن يُفلح حقّاً في مسعاه، فيعترفَ له كلّ الجامعيّين بهذا الوضع الجديد؛ ويقتنع الممارسون له بأنّه يجب أن يستحيل إلى إبداع خالص، مثله مثل الإبداع الخالص، أي نتاج الخيال الخالص؟ أي هل استطاع هذا النّقد الأدبيّ الموصوف بالجديد أن يحْمِلَ أهل الأدب على أن يعترفوا، بل يقتنعوا أيضاً، بأنّ المقالة النّقديّة يجب أن تكون مثل القصيدة الشّعريّة الجميلة، والقصّة القصيرة البديعة، حذوَ النّعل بالنّعل؟ وهل ذلك ممكن الحُدوث؟ كلّ الأسئلة تكمن هنا.

والحقّ أنّ النّقد الأدبيّ، على تسليمنا بماهيّته الإبداعيّة، في مظاهرَ منه على الأقلّ، لا يستطيع أن يكون إبداعاً مماثلاً لصِنْوه الذي هو الإبداع _باتّفاق النّقّاد التّقليديّين والجُدُد معاً_ ما دام كلّ منهما لا ينطلق من مُنطلَق واحد؛ ولا حتّى يتّسم بالمفهوميّة المعرفيّة والجماليّة التي يتّسم بها صنْوُه. فالإبداع الأوّل هو كتابة أدبيّة تنهض على الخيال الخالص، ويجب أن يتّسم، نتيجة لذلك، بالسِّمات الجماليّة والإنشائيّة والشّعريّة الرّفيعة؛ في حين أنّ هذا الإبداع الآخر، الحقّ أو المزعوم، إنّما ينهض على كاهل الإبداع الأوّل. وسيكون من العسير عليه جداً أن يكتسيَ كلّ الصّفات والخصائص الجماليّة والشّعريّة التي يكتسيها الإبداع بمفهومه العامّ المتّفق عليه لدى جميع النّقّاد...

فمهما يتطلّع النّقّادُ الجُدد إلى أن يكون النّقد نتاجاً إبداعيّاً خالصاً يضاهي أيّ جنس إبداعيّ، فلن يتمّ لهم ذلك في مجال العمل؛ ذلك بأنّ النّقد يجب أن يظلّ محتفظاً ببعض الملامح والخصائص الدّنيا التي تميّز وضعه، وتجعله نقداً، لا شيئاً آخر؛ ومن ذلك سَوْق التّعليق، وإصدارُ الأحكام ولو تحت شكل ما، ولو على هونٍ

ما ; والتعويلُ في مَوْغِه المعرفيّ على نصّ آخر، سابق عليه، بدونه لا يستطيع أن يكون، ولا أن يوجَد، أبداً. على حين أنّ الإبداعَ سيّدُ نفسِه، وعِمادُ ذاتِه ، ولا يفتقر إلى أيّ نصّ سابق عليه وُجوباً: إلاّ ما يكون من أمر هذا التّناصّ الذي هو مجموعة من بقايا النّصوص الشّاردة المتناثرة المتداخلةِ المتفاعلة المتواشجة في مجاهل الذاكرة المظلمة...

وأمّا الذين يُصرّون، بسذاجة على كلّ حال، على إبداعيّة النّقد الأدبيّ بالمفهوم الصّارم للإبداع ; فلعلّهم أن يريدوا للأشياء أن تمثُل لهم على غير طبائعها، وأن يستحيل كلّ شيء منها إلى غير ما هو عليه في حافرة أصله، وجِبِلّة طبيعته ; وببعض ذلك سيستحيل النّقد إلى مجرّد ثرثرة، وسفسطة، وإلى نصّ لا هو من قبيل الإبداع ; ولا هو من قبيل العلم، ولا هو حتّى من قبيل الفنّ. وعلى أنّنا لا نقول بعلمانيّة النّقد مطلقاً ; فقد خابت مساعي الشكلانيّين الرّوس وغيرهم ممّن تطلّعوا إلى تأسيس علمانيّة للنّقد تجعله يُفلت من الإنطباعيّة التي كثيراً ما أساءت إليه وجعلته مجرّد كلام في كلام... ولكن إذا لم يكن النّقد الأدبيّ إبداعاً خالصاً، ولا علماً خالصاً، ولا فنّا خالصاً أيضاً: فما ذا يمكن أن يكون إذاً؟ وإنّ لكُلّ الأسئلة هنا.

ولعلّ النّقد أن يأخذ من هذه الأطراف الثلاثة كلّها مجتمعةً، ولكن بمقدار معلوم، في وقت معلوم. فهو علم حين يسعى إلى تأسيس أحكامه، وتعليل مقولاته، وتأسيس نظريّاته، إمّا على علم الجمال، وإمّا على التّاريخ، وإمّا على علم الاجتماع، وإمّا على علم النّفس -أو قل على نزعة التّحليل النّفسيّ بالذات- وإمّا على اللّسانيّات، وإمّا على السّيمائيّات كما تتمثّلهما جوليا كريستيفا، وإمّا على التّقويضيّات (La déconstruction) كما يتمثّلها جاك دريدا، وإمّا على شيء آخر...

وهو فنّ حين يتطلّع إلى أن يجعل من قراءة نصّ من النّصوص الأدبيّة تحفة أدبيّة يستخلص من خلال تجسيدها عناصر الجمال، ومواطن الابتكار، ومظاهر

الجدّة، وخصوصاً ما يحمل القارئ على الإعجاب، وما يُغريه بالتّعلق بالنّص المقروء.
فهل هذه هي الفنّيّة التي ترقى بالنّصّ النّقديّ إلى مستوى النّصّ الإبداعي الخالص الذي قد يماثل النّصّ الرّوائيّ، أو النّصّ الشّعريّ؟ أم أنّ الصّورة الإبداعيّة التي يُلاصُ عليها النّقدُ ليست إلاّ تجاوزاً في التّعبير، وتساهُلاً في الاصطلاح، وأنّ الأمر لا يُرادُ منه إلاّ إلى أنّ النّصّ النّقديّ الجميل يُلحق بالنّصّ الإبداعيّ الجميل، لا على سبيل المماثلة الخالصة، ولكن على سبيل المشابهة أو المقاربة، وانتهى الأمر؟...

وبعبارة أخرى، هل النّقد -كما يذهب إلى ذلك روبير كانير في كتابه: «لماذا النّقد الجديد؟»- إضافةٌ إلى النّصّ المقروء، أم مجرّد انعكاس له، أم هو شاشة مُضاءةٌ، تقع واسطةً بين النّقد والإبداع؟

لعلّ النّقد الجدير بأن يكتسيَ هذه الصّفة، أو يتفقّهَم بهذا المفهوم، هو ذلك الذي يستطيع أن يكون شاشةً تستضيء، فعلاً، بين النّقد حتّى نستطيع أن نرى من خلالها الإبداع، وتستضيء بين الإبداع حتّى نستطيعَ أن نرى عبرها النّقدَ المكتوب حول الإبداع.

ولعلّ أعوص المشكلات التي تساور سبيل المنظّر للمعرفة النّقديّة هي تحديد العلاقة بين النّصّين الاثنين: النّصُّ المكتوب على أنّه إبداع، والنّصّ المكتوب على أنّه إبداعٌ ثانٍ، هو أيضاً، يساق حول إبداع، دون أن يكونه على وجه التّحديد والتّدقيق. فهل هذه العلاقة علاقة موضوعيّة، أم علاقة ذاتيّة، أم علاقة تقع بينهما بحيث تتّخذ لها لَبوسَين إثنين بناءً على الحالات العارضة، والأطوار الطّارئة؟ وهل يستطيع النّقد الأدبيّ، ولو أراد ذلك حقّاً، أن يتّخذ من علاقته بالإبداع علاقةً موضوعيّة كعلاقة المجهر بالقياس إلى ما يمرّ في حناياه في مختبر من المختبرات، وأمام عين العالِم الملاحظة؟ كلّ السّؤال هنا.

ومهما تكنْ طبيعة الإجابة التي قد تُقترح لمثل هذه المُساءلات، فإنّنا لا نعتقد أنّ طبيعة علاقة النّقد بالإبداع هي موضوعيّة خالصة؛ ولا هي أيضا ذاتيّة خالصة، بل لعلّها أن تكون منزلةً بين هاتين المنزلتين...

فلعلّ النّقد الحقيقيّ، كما يرى بعضُ ذلك أيضاً روبير كانير، ليس هو الذي يستطيع أن يضيف إلى الإبداع فحسب؛ ولكنّه هو الذي يستطيع أيضــاً، أن ينضافَ إليه في الوقت ذاته؛ وليس ذلك الذي يذوب فيه. وليس هذا السّعيُ، كما نرى، بالأمر الميسور على وضع النّقد.

فإبداعيّة النّقد، إذن، يجب أن تظلّ نسبيّة جداً؛ بحيث يجب أن ينضاف النّقد إلى الإبداع، من خلال تناول الإبداع، لا أن يكون إبداعاً خالصاً في نفسه.

وإذن، فإن استطاع النّقد أن يرقى إلى بعض هذه المنزلة، دون أن يسقط في الثرثرة، ودون أن يتورّط في السّفسطة، ودون أن يقع في الانطباعيّة المتبلّدة، وإن استطاع أن يكتسي شعريّة دون أن يكون شعراً، وإن استطاع أن يتّسم بموضوعيّة لا تُلحقه بالمفهومات الميكانيكيّة، وإن استطاع أن ينأى عن الذاتيّة التي قد تجعل منه مجرّد أحكام متحيّزة؛ وإن استطاع، أثناء كلّ ذلك، أن يكون شاشةً مضاءة، ومُضيئة في الوقت ذاته، يقع النّفاذ من خصاصها إلى الإبداع في حال، والعودة إليه من تلقاء الإبداع في حال أخرى؛ فذلك هو النّقد...

<><><><><><><><><>

ومسألة أخرى ظلّت تقلقنا طوال الفترة الطّويلة التي سلخناها في كتابة هذا المكتوب، وهي: هل يوجد نقد عربيّ معاصر يرقى إلى مستوى النّظريّة، ويعلو إلى درجة المدرسيّة؟

ولقد تناقشنا مع بعض الصّديق عن إمكان كتابة فصل نعرض فيه للنّقد العربيّ المعاصر؛ ومع اعترافنا بوجود نقّاد عرب كبار معاصرين إلاّ أنّ ذلك لا يعني بالضّرورة وجود نقد عربيّ. ولا سواءٌ نقدٌ عربيّ، ونقّادٌ عرب. لكن هل في هذا ما يدعو إلى

العجب والحيرة؟ أو يحمل على التساؤل والسّمود؟ أو ليست الثقافة الأدبيّة العربيّة المعاصرة تمتلك فريقاً من النّقاد المتألّقين الذين لا يُنكر تألّقهم، ونجوميّتهم أحد من عقلاء النّقاد وأدبائهم؟... إنّا لو أردنا أن نذكر منهم طائفة لما وجدنا حرجاً في الإتيان على عِقْدٍ من أسمائهم ممّن تزدان بهم النّوادي الأدبيّة في الأقطار العربيّة، مشرقها ومغربها، من النّقاد الأحياء، وممّن ينحون نحو الحداثة في ممارساتهم النّقديّة خصوصاً. ونعتذر عن إدراج قائمة بالأسماء، ونفترض أنها طويلة؛ وذلك مخافة أن ننزلق إلى التورّط في الابتذالات، والسّقوط في إثارة الحساسات.

إنّنا لا ننكر أنّ لدينا نقّاداً عرباً مرموقين، وممارسين للقراءة متألّقين؛ ومُلمّين بالمذاهب النّقديّة العالميّة على نحو من العمق والشّموليّة ما يجعلهم يغوصون في تحليل تلك المذاهب، والتّعليق عليها، والتّقرير في شأن خلفياتها المعرفيّة بكفاءة. ذلك أمر لا نحسب أنّ اثنين يختلفان فيه إلاّ إذا جنحنا للعناد والمكابرة، وتولّجنا في اللّجاج والمهاترة. لكن لا أحد أيضا من النّاس يعرف لأحد هؤلاء العماليق شيئاً من التّنظير العربيّ القحّ. فلقد كنّا ألفينا قدماء العرب أنشأوا نظريّات نقديّة رصينة تتعلّق بعموديّة الشّعر، ونظريّة اللّفظ والمعنى كما نقرأ ذلك لأبي الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا العلويّ في كتابه «عيار الشّعر»؛ والمرزوقي في مقدّمة شرح كتاب حماسة أبي تمّام؛ ومسألة القديم والجديد كما أثارها ابن قتيبة في مقدّمة كتابه الشّعر والشّعراء (وهي المقدّمة التي زعمت الموسوعة العالميّة أنّها أصل النّقد البنويّ، وأنّ العرب ببعض ذلك عرفوا البنويّة قبل الغربيّين باثني عشر عاماً، (تراجع هذه الموسوعة، في مادّة «نقد» النّشرة الفرنسيّة)؛ ومسألة النّحل وتصنيف الشّعراء بناء على مستواهم الفنّيّ كما تمثلها ابن سلاّم الجمحيّ في كتابه «طبقات فحول الشّعراء»، والتّقسيمات البديعيّة البديعة التي نظّر بها قدامة بن جعفر للشّعر في كتابه «نقد الشّعر»؛ ومسألة السّرقات الأدبيّة كما عالجها عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ؛ ومسألة النّظم كما نظّر

لها عبد القاهر الجرجاني؛ ومسألة المعاني والأفكار بالقياس إلى الألفاظ كما أومأ إليها أبو عثمان الجاحظ في كتاب «الحيوان»، ونظرية التوصيل كما عالجها في كتاب «البيان والتبيين»؛ ومسألة الخيال والتخيل، وماهية المعاني، والمحاكاة، وتناسب الإيقاع مع الموضوع المعالج في الشعر وغيرها كما تناولها أبو الحسن حازم القرطاجني في كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»...

ولا نريد أن نعرض أثناء ذلك لجهود نقاد كبار آخرين أمثال القيرواني، والحصري، وابن الأثير، وغير هؤلاء كثير...

لقد استطاع هؤلاء الجهابذة أن يُنشئوا مدرسة نقديّة عربيّة أصيلة ظلّت تنهض بوظيفتها الفكريّة والجماليّة إلى حدّ أنّ الموسوعة العالميّة تعترف بعبقريّتها وأصالتها من خلال الحديث عن ابن قتيبة خصوصاً.. فهل استطاع أحفادهم أن يأتوا شيئاً من ذلك فيجاوزا التّقليد إلى التّجديد، ويعلُوا على النّقاد الغربيّين الذين درسوهم وفهموهم أعمق الفهم، فيُنشئوا على أنقاض المدارس النّقديّة الغربيّة مدرسة نقديّة عربيّة تُنسي مصدراً، أو واحدة من مصادر، المعرفة في حقل النّقد، كما كانت تلك المدارسُ مصدراً لمعرفتنا النّقديّة، على عهدنا الرّاهن؟ وهل محكوم علينا، نحن العرب، على الماضي الثقافيّ العظيم، أن نظلّ إلى الأبد نقلّد الغربيّين في ألبستهم، ونستشفي بأدويتهم، ونسافر على طائراتهم، ونقاتل بأسلحتهم، ونفكّر، أو نكاد نفكّر، أيضاً، بعقولهم.. ولا نتساءل، أو لا نكاد نتساءل، مرّة واحدة، فيما يبدو، لما ذا نفعل ذلك كلّه ولا نستحي؟ أو قل: لما ذا لا نفعل إلاّ ذلك ولا نفكّر في أن نُبدع نحن شيئاً ولو على سبيل حفظ ماء الوجه، أو على سبيل الرّمز لوجودنا الحضاريّ؛ وذلك على أساس أنّ آباءنا أبدعوا حضارةً مادّيّة وفكريّة متألّقة لم تزل مثار إعجاب الغربيّين أنفسهم الذين لم يسعْهم إلاّ الاعتراف بأجدادنا، فإذا هم يسجّلون أسماءهم

في الموسوعات، ويزيّنوا بترجماتهم المعاجم والكتابات الحضاريّة. ويُقيمون من حولهم الندوات العلميّة في هذه الجامعة أو تلك وهم بهم من المُعْجَبين؟...

إنّ الفكر النّقديّ العربيّ يمتلك حقّاً، في راهن الزّمن، فريقاً من النّقّاد المتألّقين، (لنكرّرْ ذلك ونُؤكّدْه توكيداً)؛ ولكن... هذه الأداة الإستدراكيّة النّحويّة التي ما أكثر ما ردّدناها، ونردّدها حتّى لُكْنا بها ألسنتنا، وأزعجنا بها آذاننا لنُهوّنَ بها من خيبتنا أو حرماننا، أو عدم فزعنا إلى العمل الشّاقّ المضني المستمرّ، جيلاً بعد جيل، للإسهام في بناء الحضاريّة الإنسانيّة بحقولها المعرفيّة المختلفة، ومنها حقل النّقد... أقول: لكنّ هؤلاء النّقّاد لا يكادون يعمدون إلى التّنظير إلاّ من خلال اجترار النّظريّات النّقديّة الغربيّة؛ وفي كثير من الأطوار يُستشهَدُ بها على أساس أنّها قولٌ من أقوال حَذام التي لا يسع النّاقدَ العربيّ إلاّ تصديقها، والإعجابَ بها.

إنّا نعتقد أنّ الخطورة الفكريّة تكمن، ربّما، في هذا الإعجاب الذي كثيراً ما لا يُفضي إلاّ إلى الاجترار، وإلاّ إلى الضّحالة والعُقم؛ لأنّ المعجَب بالشّيء قُصاراهُ أن يقلّده، أو يحاكيَه دون أن يفكّر في أن يُضيف إليه شيئاً، أو يحوّر منه شيئاً؛ وذلك بحكم اعتقاده أنّه بلغ ذروة الكمال. ونحن نرى أنّه أنَى لنا البدءُ في التّفكير في نقد النّقد الغربيّ... حقّاً، لا نريد أن يكون نقداً بأيّ ثمن، ومن أجل النّقد فقط، فذلك شأن المحرومين والمتعصّبين؛ ولكنّنا نحاول أن يكون ذلك بموضوعيّة علميّة، وبتأسيس معرفيّ رصين... فإن استطعنا أن نأتيَ ذلك بالكفاءة العلميّة المطلوبة، وبالقلق المعرفيّ المتحفّز؛ فإنّنا نوشك أن نكون بصدد تأسيس نظريّة نقديّة عربيّة تُمسي كالنّظريّات النّقديّة الغربيّة التي اكتسحت نواديَ الثّقافة والأدب في العالم فباتت لا شيءَ غيرُها يتردّد على الشّفاه، ولا شيء سِوَاهُا يجري على الأقلام.

كأنّ الفكر العربيّ، بحقوله المعرفيّة المختلفة، يريد أن يعيش عالةً على الفكر العالميّ؛ كما تعيش الحقول الأخرى عالةً عليه، مثل ما يقع في مجالات التّكنولوجيا

والاقتصاد والتّجارة والصّناعة والزّراعة وغيرها؛ بحيث كأنّنا أصبنا باليأس القاتم، والعقْم القاتل؛ فاقتنعنا بأنّنا لا نستطيع أن نُسْهم في بناء المكارم الحضاريّة على عهدنا الرّاهن. فأهل الغرب لا يَثني عزمَهم عن البحث أن يسبقهم خلْق آخرُ في ابتكار وجه من وجوه الحضارة المادّيّة ولا الفكريّة؛ فقد كان يمكن لشركة «الإرباس» الأوربيّة لصناعة طيّارات النّقل المدنيّة أن لا تتأسّس، بعد ما كان وقع من شركة «البوينغ» الأمريكيّة ما وقع من سبْق تكنولوجيّ مثير؛ ولكنّها ظلّت تنافس وتنافس بضراوة ضارية إلى أن باعت المؤسّسة الأولى، ولأوّل مرّة في التّاريخ، هذا العام، من الطّائرات المدنيّة، ضعف ما باعته الشّركة الأمريكيّة... والحديث قياس، كما يقال.

وإذن، فأن يكون لك نقّاد يُلمّون بنظريّات المدارس النّقديّة الغربيّة ويلوكون ألسنتهم بنظريّاتها، فذلك شأن لا يكفي، وهو لا يعني إلاّ التّبعيّة الفكريّة، والضّحالة العبقريّة.

وإذن، أفلم يأْن لنا أن نطمح إلى أن يكون لنا نقْد نحن أيضاً، كما كان ذلك لأجدادنا الأكرمين أحسن الله إليهم؟ وإن حقّ لنا أن نطمح، فمتى يتحقّق لنا ذلك؟ وهل سيتحقّق... حقّاً؟

◇◇◇◇◇◇◇◇◇

ونعود إلى ما كنّا فيه أوّلاً من أمر الكتابة الّتي لم يكن النّقد إلاّ من أجل معالجتها وتأويلها، وتناوُل جماليّاتها فنقول: إنّ المعضلة الكبرى هي كيف يمكن مَفْهَمَةُ ما أصله مستحيلٌ فتُقعّد له القواعد، وتؤصّلُ من أجله الأصول؟ ومتى كان ما طبيعتُه هذه أن يُعلَمن تناوُلُهُ فيصنّف في حقول المعرفة، ويذوّب فيها؟ فإذا لم تكن الكتابة الأدبيّة، بشبه اتّفاق المفكّرين والنّقّاد منذ أفلاطون إلى كانْت وهيجل، إلاّ مظهراً مرجاً، زئبقيّ المفهوم، عويص الماهية؛ فكيف يطمح الطّامحون إلى تقنينه

ومعالجته بالمناهج، وتناوُله في إطار التيّارات الفكريّة والفلسفيّة والإديولوجيّة ابتغاء تطويعه للاستعمال، وطمَعاً في تأويله للمتلقّين؟ كلّ الأسئلة هنا.

ولعلّ هذه الفصول التي تشكّل مادّة هذا الكتاب، والتي دأبنا على كتابتها منذ أكثر من عشرة أعوام، نزيد فيها وننقص منها؛ ننقّح صياغتها، ونُغني مضمونها بالتّوثيق والتّحقيق - مع انقطاع، أثناء ذلك، وانصراف عنها- إلى أن استقامت لنا على هذا النّحو من المُثول: هي التي يمكن أن تقدّم بعض الأجوبة لجملة من هذه المُساءلات الكثيرة التي أثرناها في مقدّمة هذا العمل الذي كم يسرّنا أن نَزْدَفَّهُ إلى قرّاء العربيّة راجين أن يجدوا فيه بعض الغَنَاء.

وهران، في 22 فبراير 2002

عبد الملك مرتـــاض

الفصل الأوّل

النّقد والنّقّاد: الماهيّة والمفهوم

النّقد في الثّقافة الغربيّة:

لم يكن النّاس في الغرب يعرفون النّقد، كما يمارسه اليوم المشتغلون بالثّقافة الأدبيّة، حيث كان يوجد نقّاد، ولكن لم يكن يوجد نقد بكلّ ما يحمل هذا المصطلح من دلالة فكريّة وجماليّة وتعليميّة معاً إلاّ أثناء القرن التّاسع عشر[1]. فلم يكن النّقد منصرفاً، أساساً، إلى جنس أدبيّ بعينه؛ ولكنّه كان منصرفاً إلى طائفة الأدباء النّقّاد الذين كانوا يعرض تقديم كتابات عن كتب؛ بل ربما انصرف ذلك النّشاط إلى صنف النّقّاد الذين كانوا يمارسونه. فكأنّ النّقد، من هذا المنظور، إنّما كان يعني طبقة النّقّاد[2] منفصلين عن جنس النّقد.

وربما كان مفهوم النّقد يلتبس بمفهوم نظريّة الأدب حيث كانوا يصرفونه، في وظيفته، إلى تعريف الشّعر، ووصْف الأدب. بل ربما كانوا سقطوا في اليأس القائم الذي يمثله رٌمي دي كورمون (Remy de Gourmont) في مقولته المعروفة: «لا يوجد نقد أدبيّ. ولا يمكن أن يوجد، طالما انعدمت الشّفرة الأدبيّة»[3].

---

1. Cf. Etiemble, Critique littéraire, in Encyclopædia universalis, t.II, 131.
2. Ibid.
3. Id.

ولقد نشأ لفظ النّقد في الغرب زهاء عام ثمانين وخمسمائة وألف للميلاد. ويبدو أنّ أوّل من اصطنع مصطلح (Le Critique) هناك، في صيغة المذكّر، صارفاً إيّاه بذلك إلى مَن يمارس ثقافة النّقد، أو (La critique)، في صيغة المؤنث، كان هو سكاليني (Scaligner). وقد كان يصرف دلالته إلى نحو ما يعني في التّأثيل الإغريقيّ «فنّ الحُكْم»، أو (L'art de juger)[4].

وانطلاقاً من هذا المفهوم التّأثيليّ فإنّ النّقد قام على وظيفة تشبه الوظيفة القضائيّة لدى القاضي بحيث لا مناص لصاحبه من إصدار الأحكام، ومحاولة التّدقيق في الأوصاف لدى إصدار هذه الأحكام التي أهمّ ما كانت تقوم عليه لدى قراءة الإبداع: هل هو جيّد أو رديء؟ وفيما عدا هذين الوصفين الاثنين، فإنّ الأوصاف الأخراة كلّها، والأحكام التي تصاغ فيها، تظلّ عائمة في إطار هذين الأساسين.

ولمّا لم يكن مناص من إصدار الحكم في ممارسة الوظيفة النّقديّة، التّقليديّة على الأقلّ، فإنّ النّاقد كان مفروضاً عليه أن يقوم مقاماً خاصّاً ممّا يقرأ؛ وذلك على أساس أنّه المتعلّم الأرقى، والمثقّف الأعلى، والسيّد -الأستاذ- الذي إذا قال فهو الصّادق، وإذا حكم فهو العادل، وإذا ارتأى فهو المتفرّس الثاقب.

وربما كان الحُكْم يتّخذ، في بعض الأطوار، صيغة خبيثة وذكيّة معاً فينحاز النّاقد إلى الإبداع على نحو كثيراً ما ننزعج له، اليوم، نحن المعاصرين، ونستهجنه فلا نتقبّله؛ وذلك كقول ديدرو (Denis Diderot, 1713-1784) حين علّق على بعض أعمال الشّاعر الإغريقيّ سوفوكل (Sophocle, 496-406 av. J.C.): «"لا يوجد لفظ واحد يضاف، ولا لفظ واحد يحذف»[5]. ومثل هذا الحكم قد يمثل عجز نقّاد ذلك

---

[4]. Id.

[5] Id., p.131.

العهد عمّا نطلق عليه نحن المعاصرين اليوم: «القراءة» التي تتسلّط على أيّ إبداع، أو ابتداع، بصرف النّظر عن الحكم الذي يصدره النّقد من حوله أثناء ذلك. ذلك بأنّ للقراءة قدرةً على التّسلّط، على حين أنّ النّقد ربما رأيته بادي العجز عن الانتساج خارج إطاري المدح والقدح؛ فديدرو لم يكن هنا يريد أن يقرأ سوفوكل ليقدح فيه، أو يجرّح من عمله؛ لأنّ ذلك أمرٌ غير وارد بالقياس إلى شاعر مسرحيّ عظيم؛ ولكنّه لمّا لم يستطع أن يتوقّف لدى عمله ليقرأه نقدياً، بنسج ابتداعٍ من حوله، وعلى هذي من نصّه؛ فإنّه أصدر هذا الحكم الموجز الدّالّ على الإنبهار، والذي لا يقنع أحداً من المتلقّين؛ إذ لا يتعلّق الشأن هنا بإضافة شيء أو حذفه؛ ولكن بتحليل النّصّ الواقع فوق سلطان الحذف والإضافة جميعاً. فمثل هذا الحكم كأنّه يشبه الحكم الذي قد يصدره متأمّل غير متخصّص وهو يمرّ بقصر بديع البنيان؛ لكنّ المهندس المعماريّ البارع يستطيع تحليل التّصوّر المعماريّ الذي أفضى إلى وضع ذلك التّصميم العجيب الذي أنجزته يدُ بنّاء صنّاع؛ كما سيتوقّف بتفصيل لتحليل الأدوات والمواد والألوان والأحجام والأشكال والأقواس التي شكّلت هيكل بناء هذا القصر عمقاً وسطحاً، وأساساً وارتفاعاً.

ومثل هذا الحكم الذي أصدره ديدرو حول عمل سوفوكل يذكّرنا بالقولات النّقديّة العربيّة القديمة يوم كان النّاقد يُجمل قيمة أديب من الأدباء في جملة واحدة كقولهم: «ابتدأت الكتابة بعبد الحميد، وانتهت بابن العميد»، وكقولهم عن جرير والفرزدق: «ذاك يغرف من بحر، وهذا ينحت من صخر». أي أنّ هذه الأحكام التي كان يصدرها النّقاد، وعلى إمكان التّسليم بها من حيث المبدأ، تفتقر، بالقياس إلى التخصّص، إلى شيء من التّحليل والبلورة لكي تُتقبّل وتستقيم.

ولقد اغتدى النّقد الأدبيّ، بتطوّر الثقافة النّقديّة في الغرب، وخصوصاً انطلاقاً من نظريّات الشّكلانيّة الرّوسيّة إبّان الحرب العالميّة الأولى التي تولّدت عنها

الشّكلانيّة الفرنسيّة بعد منتصف القرن العشرين: «أدبيّاً» أساساً، وإنّما «اغتدى أدبيّاً لأنّ موضوعه هو دراسة الأدب، واغتدى أدبيّاً أيضاً لأنّ خطابه في حدّ ذاته جزء من الأدب»[8].

لكن هل يعقل أن يكون الأدب نفسه قائماً بوظيفتين اثنتين: وظيفة جماليّة (ماهيّة الإبداع في ذاتها)، ووظيفة تقويميّة أو تنويريّة أو تقديريّة تتعلّق بالماهيّة ذاتها أيضاً (النّقد)؟ وهل يجوز أن يستحيل السّلاح الذي وُضع للدّفاع عن النّفس إلى مهاجمة النّفس في الوقت ذاته؟ إنّه من الوجهة المنطقيّة مرفوض، لكن من الوجهتين الإجرائيّة والعمليّة وارد غير مدفوع؟ لكن هل يجوز أن يكون الشّيء، بالإضافة إلى ذلك، أو أثناء ذلك، إبداعاً وعلماً في الوقت ذاته؟ وإنّ ما يردّده أشياع المدرسة النّقديّة الجديدة، في فرنسا خصوصاً، من أنّ النّقد إبداع قبل كلّ شيء، هم الذين يروّجون لمقولات النّقد على أنّه علمٌ قبل كلّ شيء؟ فبأيّ القولين يمكن أن يعمل العامل؟ وفي أيّ المُضطرَبَيْن عساه أن يضطرب؟ وهل يمكن أن يكون النّقد أدباً خالصاً حقّاً، أو علما خالصاً حقّاً؟ ألا يكون من المعقول أن يقع التّمييز بين أمرين مختلفين كلّ الاختلاف: أدب أساسه الخيال المجنّح والذهاب في التّحليق بذلك الخيال إلى أقاصي الآفاق الممكنة، ونقد من غاياته أن يقرأ ذلك الأدب ويعرّف به، ويقدّمه إلى عامّة النّاس، ويصنّفه، أو يحاول ذلك على الأقلّ، في سجلّ الآداب الإنسانيّة؟ وهل الذي يقرأ النّص الأدبيّ -الإبداعيّ- يتّخذ له من الأدوات مثل ما يتّخذ له الأديب الذي يكتب رواية أو قصيدة؟ إنّ هذه المسألة اللّطيفة حُمّلت بمغالطات لا حدود لها، وربما بعبثيّات أيضاً لا يمكن التّسليم بها؛ لأنها، لدى نهاية الأمر، لا تُفضي إلاّ إلى تعقيد المسألة بالخلط بين جنسين مختلفين: أحدهما أدب، وأحدهما الآخر يزعم أنّه علم لهذا الأدب. ولو سلّمنا بأدبيّة النّقد، كما نسلّم

---

[8]. Roger Fayolle, La critique littéraire, in Littérature et genres littéraire, p.53.

بأدبيّة الكتابة الرّوائيّة والشّعريّة، لما أمنّا أن تختلط المفاهيم وتلتبس مع بعضها فلا يُمسي أحد يفهم للآخر شيئاً ممّا يقول...

لكنّ الحداثيّين الفرنسيّين لم يبرحوا يُصرّون على الذهاب هذا المذهب الذي مِن أوائل من روّج له في نظريّات النّقد الجديد كبيرهم فاليري (Paul Valéry,1871-1945) الذي كان لا يزال يردّد أنّ «الأدب موضوعه الأدب نفسه»[7]. وإذن، فلمّا كان الأدبُ موضوعه الأدب، والنّقد هو الأدب؛ ومن ثمّة فالنّقد هو الأدب؛ فإنّ كلّ شيء سيُمسي كلّ شيء آخر، أو قل: فإنّ كلّ شيء لن يُمسي إلاّ الشّيء الآخر.

ويرى أندري أكون أنّ «النّقد، هذه اللّغة التي تساق حول اللّغة، وهذه الكتابة التي تدبّج على الكتابة، أمست ربّما واحداً من الأشكال الأكثر أهمّيّة لأدبنا»[8]. فكأنّ الكتابة اغتدت معادلاً للمستحيل. ولعلّ هذا المستحيل تجسّده مقولة كافكا (Franz Kafka, 1883-1924): «إنّني أكتب على غير ما أقول، وأقول على غير ما أفكّر، وأفكّر على غير ما كان يجب عليّ أن أفكّر، وهكذا دواليك إلى أعمق أعماق الظّلام»[9].

ولعلّ مثل هذه المقولة العجيبة التي كان كتبها كافكا هي التي أوحت إلى موريس بلانشو (Maurice Blanchot, 1907-1998) ليقول: «إنّ كلّ كاتب، بفعل الكتابة نفسها، مُزْدَجىً إلى أن لا يفكّر، (...) وأن لا يكتب»[10].

---

7. P. Valéry, in André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature, p.93.
8. Ibid.
9. Id., p.94.
10. Id., P.93.

وإذا كان الكاتب مدعوّاً إلى أن لا يفكّر، فهو مدعوّ، نتيجة لذلك، إلى أن لا يكتب. ومن كان لا هو يفكّر، ولا هو يكتب، أمسى منعدماً غير موجود. وإذا كان الواجد نفسُه للكتابة، من هذا المنظور، غير موجود، فما أولى للموجود المفترض أن يكون، هو أيضاً، غيرَ موجود.

إنّ التعليق، وإن شئت قلت: النّقد الجاري، من غاياته، كما يذهب إلى ذلك ميشال فوكو (M. Foucault, 1926-1984)، هو إنطاقُ المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتّاب الأدباء عبر القرون الطّوال. فكأنّ النّقد «تمرير خطاب سجين قديم، متّسم بالصّمت في نفسه: في خطابٍ أدبيّ آخرَ أكثر ثرثرةً، وفي الوقت ذاته أقدم قِدَماً وأكثر معاصرة»[11].

وكذلك تساورُ سبيلَ الباحث في شأن النّقد الجديد القائم على اعتبار اللّغة هي كلّ شيء في الكتابة، ولا شيءَ سِوَاؤُها، سلسلةٌ من المستحيلات التي لا تُفضي، لدى نهاية الأمر، إلاّ إلى خيبة الأمل، وفقدان الثقة في ماهيّة الأدب ونقده جملة وتفصيلاً. فإذا كان المستحيل هو الأدب، وإذا كان الأدب ليس شيئاً غير الأدب، ثمّ إذا كان النّقد هو أيضاً ليس إلاّ هذا الأدب، كما يدّعي أنصار المدرسة النّقديّة الجديدة التي استشهد روجي فايول بمقولة من مقولاتها الشّائعة: فأين يمكن، إذن، التماسُ النّقد الحقّ؟ ومَن له الحقّ في إلغاء وجوده، وإسقاط وظيفته من الحياة الأدبيّة بحجّة واهية، وهي أنّنا يجب أن نلحقه بجنس الأدب نفسه، أي نُلحق المستحيل بالمستحيل، ونستريح؟ أو ليس هذا السّلوك إلاّ ضرباً من الهروب إلى الأمام؟ وهل قراءة نصّ أدبيّ، مجرّد قراءة، تُلغي وظيفة الأدب التقليديّة في التقويم والتّصنيف والتّاريخ؟ وهل سلطة الأديب في تبليغه الجماليّ الفنّيّ هي نفسها سلطة النّاقد في

[11]. M. Foucault, Naissance de la clinique, in id., p.95.

تعريفه وتقديمه، وربما تقويمه أيضا؟ وهل مكونات الفن هي نفسها مكونات شيء يلهث بكل ما يملك لأن يكون علما؟

إن النقد في أكثر مظاهره الجدية لا يمكن أن يظل إلا ما هو عليه، أي تقديم تعليق على عمل أدبي؛ ولكن بحساسة مرهفة تسعى إلى إبراز الأسرار الجمالية والحقائق المخبوءة التي يحملها النص الأدبي للقراء[12] المفتقرين إلى من ينير لهم السبيل، ويسلك بهم الطريق.

إن الأدب هو الأدب، ولكن النقد هو النقد. وإن الأدب ينتمي إلى أشكال التبليغ في مستواها الأرقى؛ على حين أن النقد ينتمي إلى الإديولوجيات، والثقافات، والاتجاهات الفكرية، والنظريات المعرفية على اختلافها. فالكتابة أدب قوامه الخيال، والنقد كتابة قوامها المعرفة. وإذا كان المفكرون لا يطالبون الأديب بأن يكون عالما ولا مفكرا، ملما بكل النظريات والثقافات، فإنهم لا يتساهلون مع الناقد الذين لا يفتؤون يطالبونه بالطوائل، أي بضرورة الإلمام بمعظم الثقافات والنظريات التي لها صلة مباشرة، وغير مباشرة أيضا، باحترافية النقد: فأين مواطن التلاقي بينهما، والحال أن أدواتهما مختلفة، وغاياتهما مختلفة، واللغة التي يستعملانها هي أيضا مختلفة؟ إن الناقد، إلى حين إثبات العكس، كثيرا ما يتصرف على أنه قاض، وأستاذ جماليات، ومؤسس أفكار، وعالم نفس، ومؤرخ[13]...

ولعل هذا الاضطراب الشديد في تصور النقاد المنظرين لا يعني شيئا غير توكيد مقولة تيبودي (Albert Thibaudet, 1874-1936) التي يذهب فيها إلى أنه لا يوجد نقد، ولكن يوجد نقاد فقط[14]. فهل يعني ذلك أن النقد لا تقوم له قائمة، وأنه يظل بحكم طبيعته التي تتخذ لها معنى الإشكالية، رهين الأهواء والإديولوجيات؟ وأنه

---

[12] Ibid, p.94.
[13] Id.
[14] Cf. Thibaudet, in La littérature, p.54.

نتيجة لذلك لا يتأسّس على أسس يتّفق عليها النّاس إلى يوم القيامة؟ يبدو أنّه لو وقع الإتّفاق على مفهوم النّقد وغاياته ومجالاته ومناهجه ووظائفه لما أمنّا أن تنتهي الكتابة من حول الأدب. وإذن، فإنّ هذا الاختلاف، وإن شئت قلت: هذا الخلاف، هو الذي سيغذّي الكتابة النّقديّة بالأفكار، ويُمدّها بالنّظريّات ويوحي إليها بكلّ الاجتهادات المكنة.

النّقد أسيرُ ثلاثِ إشكاليّات

ويمكن، بناء على بعض ما تقدّم أن نصنّف النّقد تحت ثلاثِ إشكاليّات، أو قل، إن أردت إلاّ فظاظة في التّعبير، تحت ثلاثة أهواء، ليس من الممكن الحَيْدُودة عنها. ويبدو أنّ هذه الإشكاليّات الثلاث: إحداها، أو ثلاثتها، هي التي ظلّت تلاحق النّقد ويلاحقها، وتلاهثه ويلاهثها؛ فإذا هو يزعم لنفسه أنّه قادر على تقمُّص نزعة الفنّ، وطوراً ثانياً على تقمّص نزعة العلم، وطوراً آخر على تقمّص نزعة الاحترافيّة فقط. وكأنّه لدى قيامه على هذه النّزعة الأخيرة لا يعدو أن يكون ثرثرة، أو مظهراً من السّفسطة الفارغة، لأنه يغتدي غيرَ منتمٍ إلى العلم، ولا متعلّق بالفنّ، معاً.

لكن هل يمكن أن نجعل من النّقد فنّاً خالصاً، أم علماً خالصاً، أم حتّى مجرّد سفسطة خالصة؟

إنّ بعض المدارس، وخصوصاً الشّكلانيّة الرّوسيّة، وربّما إجراءات النّظريّة السّيمائيّة أيضاً، اجتهدتا في أن تُعلّمِن النّقد، ولو على هون ما؛ وذلك بتوحيد زاوية القراءة بحيث إذا قرأ قارئ أثراً أدبياً فإنّ قراءته تغتدي، بالقياس إلى النّتائج التي انتهت إليها، مثل نتائج تحليل مسألة رياضيّاتيّة (نحن نميّز بين الإضافة إلى

الرّياضة، والإضافة [باصطلاح سيبويه في «الكتاب»] إلى الرّياضيات حتّى نبدّد اللّبس بين المصطلحين الإثنين) لا يختلف الرّياضيّاتيّون في حقيقيّة النّتائج المُنْتهى إليها، وصوابيّتها.

لكن هل يمكن لعاقل أن يستنيم إلى هذا؟ وهل يستطيع مستطيع عَلْمنة الإبداع بإخضاعه لمسطرة دقيقة صارمة بحيث إذا انضوى تحتها استقام، وإذا مرق عنها التوتْ به السّبيل، وأظلمت عليه الطّريق فقام؟ إنّنا لو سلّمنا بعِلْمانيّة النّقد الأدبيّ لكنّا سلّمنا، نتيجة لذلك، بضرورة وضْع قيود صارمة للإبداع على نحو لا يستطيع أديب معه أن يبدع ويحلّق ويتخيّل؛ ذلك بأنّ القواعد التي تؤسِّس للإبداع كثيراً ما تحدّ من خيال المتخيِّل، وتضيّق على المبدع المتألّق. إنّ مثل هذا السّلوك قد لا يعني إلاّ القضاء على الإبداع والمبدعين بحصرهم مشرذمين في محشر واحد لا يعْدونه قيد أنملة. أرأيت أن الإبداع، بطبيعة تكوينه، يرفض القيود والقواعد العتيقة التي تعرقل مسيرته، وتساور حريته.

أمّا فنّيّة النّقد فربما تكون أدنى إلى حقيقة النّقد من علميّته حيث إنّ الإبداع في حدّ ذاته ضرْبٌ، حتماً، من الفنّ الخالص. فكأنّ ما نُطلق عليه نحن «الابتداع» (وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيضاً، استيحاءً من المفاهيم الغربيّة المعاصرة، «لغة اللّغة» أو [Métalangage]) الذي يكتب من حوله، أولى له أن يكون شيئاً يرتدي رداء الفنّيّة ليستطيع مقاربة الكتابة الأدبيّة وقراءتها.

وأمّا عن الاحتراف، أو البراعة الاحترافيّة (Le professionnalisme) بالتّعبير الأوربيّ؛ «الصّناعة»، بالتّعبير العربيّ القديم (ابن سلاّم في مقدّمة «طبقات فحول الشّعراء»، كما سنرى بعد قليل)، فإنّها، في الحقيقة، تنضوي تحت أحد الشّكلين الإثنين السّابقين معاً؛ إذْ لا يخلو للمتفنّن، أو العالم، من اصطناع المهارة التي اكتسبها عبر تجاربه الطّويلة في الممارسة والمعالجة.

وإذن، فهل النّقد الأدبيّ ممّا يمكن أن ينضويَ تحت أحد هذه الأشكال الثّلاثة، أو ممّا يمكن أن يكون إحدى هذه الإشكاليّات الثّلاث متفرّداً، قائماً بذاته؟ إنّا لا نحسب ذلك. فلا النّقدُ الأدبيّ، في الزّمن الرّاهن على الأقلّ، قادر على أن يكون علْماً خالصاً؛ لأنّ طبيعة العلم تتّخذ شكل القدرة المطْلقة على البرهنة على أحكامه فنسلّم بصوابيّتها وسلامتها كالنّتائج العلميّة الصّارمة التي تخضع للتّجربة المتكرّرة الدّقيقة في مخابر العلماء. وإذن، فالنّقد الأدبيّ عاجز عن أن يتّخذ مثل هذا الشّكل فيسلّم النّاس بأحكامه تسليماً مطلقاً مثل ما يسلّمون بنتائج العلوم الدّقيقة. ولا النّقد الأدبيّ قادر، أيضاً، على أن يكون فنّاً خالصاً حيث إنّه، إذا ما اتّخذ هذا اللّبوس، سيتداخل مع الإبداع الخالص وينافسه وظيفتَه التي هي غيرُ وظيفته؛ وإن كنّا نجنح لإدراجه تحت لواء الفنّيّة من بعض الوجوه على الأقلّ. ولا هو أيضا مجرّدُ صناعة خالصة مجرّدة عن الفنّ والذوق من وجهة، والعلم والمنطق من وجهة أخراة.

وأمّا أولئك الذين يرون أنّ النّقد إبداع خالص، فلعلّهم أن يكونوا ممّن يلبسون النّقد الأدبيّ بكلّ معياريّته التي لا تخلو من صرامة وموضوعيّة، بالقراءة التي قصاراها مقاربةُ النّص في شيء كثير من الحرّيّة التي لا ترعوي أن تغترف من الخيال في نزعتها التّحليليّة في أيّ صورة من صور التّحليل الأدبيّ...

فما النّقد إذن؟ وهل هو شيء في الأشياء حقّاً؟

أمّا العرب، وبحكم أن أصل هذا المصطلح (النّقد) الذي انحدر من صناعة الصّيرفة فإنّهم حاولوا، منذ محمّد بن سلاّم الجمحي (139_231هـ) [طبقات فحول الشّعراء]، ومن بعده أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (213_276هـ) [الشعر والشعراء] في القرن الثالث للهجرة، ومن جاء بعدهما من كُبراء النّقاد، أن يُقيموا مفهومه على العلم بالشّيء والحِذق به، والبراعة في المعرفة، والدّقة في الإدراك؛ وذلك حين جعلوا اسم هذا المفهوم المعقّد منحدراً من انتقاد العُملة وتبادُلها واختبارها لمعرفة بهْرجِها من صحّتها؛ وأقاموه على معنى الصّناعة والثّقافة، وألحقوه بأيّ صناعة أخراة تنهض على الخبرة والاحترافيّة كصناعة الحرير، وصناعة الصّيرفة، وصناعة النّخاسة. ويبدو أنّ ابن سلاّم هو أوّل من استعمل مصطلح «النّقد»[15] (ولكنّه استعمله، في الحقيقة، في سياق ناقد الدّراهم، لا في سياق ناقد النّصّ الإبداعيّ؛ ممّا يدلّ على أنّ مصطلح النّقد، بالمفهوم الأدبيّ، لم يكن إلى عهده شائعاً في الثّقافة الأدبيّة العربيّة. والآية على ذلك أنّ ابن منظور لم يعترف بمصطلح «النّقد» على أنّه مفهوم أدبيّ، فلم يذكره إلاّ بالمعنى المادّيّ الأوّل المنصرف إلى نقد الدّراهم والدّنانير[16]). ونفهم، على كلّ حال، من كلام ابن سلاّم، أنّ النّقد الأدبيّ العربيّ انبنى بالموازاة، كما سنرى، مع صناعة الصّيرفة. فالنّقد، من بعض ذلك الوجه، يندرج لديه تحت الإشكاليّة الثّالثة باتّخاذه رداء الصّناعة والحذق بموالج الكلام ومخارجه، وذلك حين يقرّر: «وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان (...) ومن ذلك الجهبذة بالدّينار والدّرهم لا

---

15 ينظر ابن سلاّم الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، 1 5

16 ابن منظور، لسان العرب، نقد

تُعرف جودتُهما بلون ولا مسّ ولا طراز ولا وسْم ولا صفة. ويعرفه النّاقد عند المُعاينة...»[17].

فالشعر، إذن، (ولم يكن همّ النّقّاد، يومئذ، منصرفاً إلى غير هذا الجنس الأدبيّ المدلّل عبر القرونِ السّتّة عشرَ السّحيقة من عمر الأدب العربيّ، وذلك على أساس انعدام الأجناس الأدبيّة الأخرى، أو ضعف تأثيرها، يومئذ) صناعةٌ، على حدّ تعبير ابن سلاّم؛ أي أنّ فهم هذا الشعر والحكم عليه، أو له، كان في نظر عميد النّقاد العرب، صناعةً وبراعة؛ أي أنّه كان يندرج ضمن ما يحذقه المرء فيغتدي له مهنة يمتهنها، وحرفة يحترفها؛ فإذا هو فيها حجّةٌ، أو مرجع يُستنام إليه بحيث إذا احتكم النّاس إليه ارتضَوْا حكومته ارتضاءً. فلعلّ ابن سلاّم أن يكون هو أوّل من اصطنع مصطلح «الصّناعة» الذي كان يعني لديه «الحُنكة النّقديّة»، أو طول الممارسة للنّشاط النّقديّ.

والمصطلح الثاني الذي اصطنعه ابن سلاّم، والذي نودّ التّوقّف لديه من هذا النّصّ الذي استشهدنا به، والذي ربما يكون أقدم نصّ نقديّ مكتوب، في الأدب العربيّ على وجه الإطلاق، في إطار منهجيّ هو قول الشّيخ: «أهل العلم» الذي ينصرف، أو ينصرفون، إلى كلّ مَن له خبرة وحُنكة في حقل معيّن من الحقول المعرفيّة. ولكنّ عبارة «أهل العلم»، هنا، تستشرف مجال التّنظير، والسّموّ بالمسائل إلى مستوى الإشكاليّة العلميّة من حيث قابليّتها، أو من حيث جعْلُها ذات قابليّة للبرهَنة والافتراض.

وإذن، فكأنّ الصّناعة مجال تطبيقيّ يُحكمه شخص مختصّ ما، منطلقاً ممّا ينظّره أهل العلم، ومنطلقاً، أيضاً، ممّا يتمثلونه من أصول المسألة المعالَجة وفروعها. على حين أنّ عبارة «أهل العلم» تعني الأساتيذ النّحارير، والعلماء الجهابيذ،

---

17. ابن سلام، م م س، 1، 5.

والمنظرين المحنكين الذين انبروْا للنظر في أصول هذه الإشكاليّة والبحث في جوانبها المختلفة.

وأمّا المصطلح الثالث، وقد يكون أهمّ ما يعنينا، فهو ينصرف إلى مفهوم «النّاقد» حيث ربما اصطنع هذا اللّفظ في سياق مفهوم النّقد الأدبي، لأوّل مرّة، على يد ابن سلاّم الجمحيّ؛ وذلك على الرّغم من ذهاب بعض المؤرّخين في الموسوعة العالميّة إلى جعْل ابن قتيبة (213-276؟ هـ) هو الذي يرتبط وجوده بتأسيس النّقد العربي[18]، مع ما نعلم من بعض معاصرته لابن سلاّم الجمحي (139-231هـ) ومُواطنته له أيضا حيث كلاهما يعدّ ثمرة من ثمرات الحضارة العربيّة الزّاهية في الكوفة والبصرة وبغداد؛ فكيف وقفت الموسوعة العالميّة على مقدّمة ابن قتيبة لكتابه «الشعر والشعراء»، فيما يبدو، دون مقدمة ابن سلام في كتابه «طبقات فحول الشعراء»؟

1. إن رأي الموسوعة العالمية، الفرنسية اللسان، تخطئ، في تقديرنا، في حكمها مرتين اثنتين:

أولاهما: حين تعزو ابن قتيبة إلى القرن الثاني للهجرة، بصريح العبارة، مع أنه لم يولد إلا في العقد الثاني من القرن الثالث للهجرة.

وأخراهما: حين تجعل ابن قتيبة مؤسسا للنقد العربي متجاهلة، أو جاهلة، محمد بن سلام الجمحي الذي قد يظل أول الذين حاولوا تأسيس النقد العربي على نحو من التقسيم المنهجي القائم على الوعي المعرفي، وبشيء من التمثل الصارم لهذا المنهج الذي يمكن أن يوصف بالتاريخي الفني[19].

---

18. Encyclopædia universalis, op. Cit.

19. ينظر محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، 12_13.

2. تلِجُ هذه الموسوعة في خطئِها، في رأينا نحن على الأقلّ، وذلك حين تذهب، على يد محرّر هذه المقالة التي كُتِبت حول مادّة النّقد العربيّ، إلى أنّ الشّكلانيّة العربيّة التي قد تكون مصدراً للشّكلانيّة الرّوسيّة، من حيث تعلم، أو من حيث لا تعلم، هي أيضاً ممّا أسّس له ابن قتيبة في مقدّمة كتابه «الشعر والشعراء»[20]. وهذا من أغرب التّصوّرات.

3. وأمّا إطلاق مصطلح الشّكلانيّة العربيّة، أو ما أطْلِق عليه في الموسوعة العالميّة تنصيصاً: «Du formalisme arabe»، على جملة الملاحظات والتّأمّلات التي كتبها ابن قتيبة في مقدّمته لكتابه المذكور آنفاً، فعلى اعتزازنا الشّديد بعالميّة النّقد العربيّ، وسبْقه إلى الوجود في التّاريخ؛ فإنّ وصْف هذه التّأمّلات القُتَيْبيّة، مع ذلك، لا ينبغي لها أن ترقى، في رأينا نحن على الأقلّ، إلى أن يُطلَق عليها مُطلَقُ «الشّكلانيّة العربيّة»، ذلك بأنّ الشّكلانيّة الرّوسيّة إنّما قامت بناء على تأسيس مدرسة نقديّة نظّر لها طائفة من ألمع النّقّاد الرّوس ومنهم رومان ياكبسون، وفكتور شكلوفسكي. إلاّ أن يكون الحديث عن نصّ مقدّمة أخراة لم نطّلعْ عليه، فإنّ الشّأن سيكون شيئاً آخر.

وأيّاً كان الأمر، فإنّ اعتراف الموسوعة العالميّة، ذات اللّسان الفرنسيّ، بسبْق النّقد العربيّ إلى الخوض في المسألة الشّكلانيّة، وتسليمها بنسْج النّقد الغربيّ على منواله، وأنّ ما مارسه النّقّاد الغربيّون في القرن العشرين، لم يكن إلاّ اجتراراً لما كان مورس لدى النّقّاد العرب منذ أكثر من ألف عام (وقد استقى كاتب المقالة في الموسوعة العالميّة ذلك من أطروحة كان قدّمها أمجد الطّرابلسيّ إلى جامعة السّوربون بباريس) لشيءٌ يُعيد الاعتبار والتّقدير إلى النّقد العربيّ الذي نرى اليوم النّقّاد العرب

[20] Encyclopædia universalis, t.11, p. 133.

المعاصرين يعتقدون أنّ أجداهم العرب لم يكونـوا علـى شـيء، ولم يكـن لهـم إسـهام حقيقيّ في وضع أصول النّقد الأدبيّ المنهجيّ وترسيخ أسُسه...

إنّ ما جاء في الموسـوعة العالميّـة لإطراءٌ عجيـب للنّقـد العربـيّ حيث يكتب صاحب المقالة: «إذا كان «نقدنا الجديد» [Si notre « nouvelle critique »] لم يكـن إلاّ ما جاء في مقدّمة كتـاب «الشّعر والشّعراء» لابـن قتيبـة؛ فـإنّ ذلـك يعنـي أنّـه استكشف أنّ هذا الجنس الأدبيّ شكلانيّ منذ ألف عام على الأقلّ»[21].

وإذن، فالنّزعة النّقديّة الشّكلانيّة في النّقد الجديد، أو مـا يعـرف تحـت هـذا الإطلاق، حسب الموسوعة العالميّة الفرنسـيّة علـى الأقـلّ، ولنكـرّرْ ذلـك للأهمّيّـة، لا تعدو كونها امتداداً لِما كان العرب عرفوا من هذه النّزعة منذ أكثر من ألف سـنةٍ ممّـا يَعُدّون.

لكنّنا، وكما أسلفنا القيل، لا نريد أن ننخدع لهذه الشّهادة التي لا تسـتند إلى أساس متين للمعطيات التي كنّا ذكرنا. ثمّ لأنّ هذا الحُكْم، إذا صحّ منه شـيء، فـإنّ الفضل فيه قد يعود إلى ابن سلاّم لا لابن قتيبة حيث إنّ الأوّل هو الذي كان سـبّاقاً، فعلاً، إلى وضْع أسس مبدئيّة للنّقد تنهض، خصوصاً، على:

1.الزّمان؛

2.المكان؛

3.التّفرّديّة[22].

كما اشترط الجمحيّ أن توفُّر شروط معيّنة في النّاقد الحـقّ، وحدّدهـا في بعـض هذه الأسُس:

[21] Id.

[22] استقينا هذه العنوانات الفرعيّة من عمل محمد مندور (النّقـد المنـهجيّ عنـد العـرب، ص 12-13)، وذلـك على الرّغم من أنّنا عبّرنا عمّا أطلق عليه هو «الفنّ الأدبيّ» بـ «التّفرّديّة» حيث لم تعد عبارة «الفنّ الأدبيّ» تعني شيئاً كثيراً الآن. ونريد بالتّفرّديّة إلى استئثار شاعر ما، بلون شعريّ خاصّ يبرز فيه، ويسود أصحابه فيه كاشتهار الخنساء بالرّثاء، وعمر بن أبي ربيعة بالغزل، وجرير والفرزدق بالهجاء والمديح، وهلمّ جرّاً.

1. التّجربة:

وذلك بحيث لا يمكن لأيٍّ من النّـاس أن يـأتيَ إلى شعر أو نثر ثمّ يعمد إلى نقده؛ بل لا مناص له من أن يمارس مهنة النّقد زمناً طويـلاً كيما يكتسب الخبرة، ويمتلك التّجربة الكافية لتجعل منه الحكمَ التُّرضَى حُكومتُه. من أجل ذلك نُلفي ابن سلاّم يُنحي باللّوائم الشّديدة على الزُّهريّ [23] الذي لم يكن لـه علْمٌ بالشّعْر فكان لا يزال يخوض فيه بما لا يعلم، فأفسد كثيراً من أمـره، وخبـط في الظّلام، وأسْرى في دُجىً وهام، فتورّط في إدراج أشعار لأناس «لم يقولوا شعراً قطّ» [24]. ولم يجـتزئْ بذلك حتّى ذكر أشعاراً للنّساء، وأمعن في هذه السّيرة حتى روى أشعاراً لقبائل بائدة، وأمم دارسة مثل عاد وثمود. وقد تساءل ابن سلاّم في شيء من الذكاء بادٍ حول صنيع الزّهريّ فقال: «أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مـن حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف من السّنين»؟ [25]

ولكنّ الزّهريَ حين طلب إليـه الجمحـيّ أن يُسائل نفسـه عـن هـذا كـان قـد توفّيَ، ولم يكن ممكناً إلغاءُ ما جمع في مغازيه من أشعار هزيلة [26] ظلّت تجري بين النّاس.

2. القدرة على تمييز النّصوص:

وعلى أن هذا التأسيس الذي وضعه الجمحي لم يعد له اليوم بيننـا معنـى لأن يكون، حيث إن النصوص الأدبية التي تعرض لنا نحـن المعاصرين لا تستدعي منّا تحقيقا، ولا احتياطا في هـذا التحقيـق، لشيوع الكتابـة، وذيـوع الطّباعـة، وانتشار الكتب بين النّاس دونما عَناء.

---

23. ينظر ابن سلاّم، م.م.س، 1، 8.
24. م.س.
25. م.س.
26. توفّي الزهري في إحدى سنوات 123، أو 124، أو 125 للهجرة.

بيد أنّ ذلك السّعيَ كان ضروريا، على عهد الجمحي، لمحاولة غربلة النّصوص وتمحيصها وتصفيتها مما علق بها من أمشاج، ونحقها من أخلاط وهي سيرة كانت تعود إلى كَلَفِ القبائل والرّواة بانتحال الأشعار ونسج كثير من الشّعر القديم وعُزْوِه إلى شعراء اشتهروا بينهم فلم يجدوا لهم إلاّ قليلا من الآثار مثلما وقع بالقياس إلى طرفة وعبيد « اللّذين صحّ لهما قصائدُ بقدر عشر. وإن لم يكن لهما غيرُهن فليس موضعهما حيث وُضعا من الشّهرة والتّقدمة. وإن كان ما يُروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرّواة» .[27]

وقد طبق ابن سلام هذا التّأسيس على الأشعار التي رواها ممّا صح له؛ وكان شديد الغربلة، دقيق التّمييز، واسع المعرفة بأساليب الشّعر وفروقه بين الشّاعر والشّاعر، والزّمن والزّمن، والبيئة والبيئة. فكان أوّل من نبه، من النُّقّاد العرب، إلى ما لحق النّصوص الشّعرية من التّحريف والزّيادة، والنّقص، أو اختلافها أصلا، وانتحالها أساسا.

3. قدرة ابن سلاّم على التّفسير والتّعليل:

وممّا اهتدى إليه الجمحي أيضا أنه استطاع أن يعلّل شيوع بعض الظّواهر الشّعرية في بيئات معينة دون سِوَاها، وقبل ذلك استطاع أن يعلل ميلاد النّحل في الشّعر العربيّ فأعاده إلى أن العرب لما راجعت رواية الشّعر، وذكرت «أيّامها ومآثرها، استقلّ بعض العشائر شعرَ شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم. فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائعُ والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم. ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار التي قيلت. وليس يُشكل على أهل العلم زيادةُ الرواة، ولا ما وضعوا»[28]. كما استطاع أن يعلّل سبب ضياع

---

[27] م س، 1، 26.
[28] م س، 1، 46.

الشعر الجاهلي لتعرض الناس للموت أو الاستشهاد بعد ظهور الإسلام، ولذهابهم في الفتوح؛ «فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر؛ فلم يؤولوا إلى ديوان مدون، ولا إلى كتاب مكتوب؛ وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير»[29].

وليس هذا التحليل الذي جاء به ابن سلام الجمحي إلا تفصيلا لما روي عن أبي عمرو بن العلاء الذي كان يزعم أن من أن ما انتهى إلى الناس مما قالت العرب إلا أقله؛ ولو جاءه وافرا لجاءهم «علم وشعر كثير»[30].

لكن مقولة أبي عمرو مقولة مركزة، أو مجملة؛ دون تعليل ولا تحليل؛ على حين أن الجمحي تمتاز كتابته بشيء من الذكاء في الاستنباط، والاحترافية النقدية في الإجراء، والحصافة في استخراج الأحكام، وسوق التعليلات للظواهر؛ فكأنه كان متهيئا لأن يكون ظاهرة نقدية مبكرة في تاريخ الأدب العربي.

ولقد انضاف إلى كل ذلك اهتداؤه إلى تقديم الشعراء المشاهير الذين تحدث عنهم في مجموعات، مجموعات: كل مجموعة منهم تتألف من أربعة شعراء، فتمثل طبقة بذاتها؛ فساقهم متسلسلين بحسب درجاتهم ومنازلهم: فنيا لا تاريخيا، ذلك بأنه أقام عمله على منهج ينهض على مراعاة طبقات أولئك الشعراء، بحيث كل طبقة تشمل أربعة شعراء افترض ابن سلام فيهم التشابه والتكافؤ تأسيسا على ما وقع له من نصوصهم الشعرية؛ فكأنهم ينتمون إلى مدرسة شعرية واحدة.

ولعل أهم ما يمكن التنويه به، وعده عملا متقدما في الزمن المتأخر؛ هو معاملة هؤلاء الشعراء الذين عرض لهم في ترتيبهم بناء على نصوصهم المروية بين الناس، لا على مراتبهم في السبق الزمني. فالتطبيق (تصنيف الشعراء إلى طبقات، طبقات) لم

---

[29] م س، 1، 25.

[30] م س

يكن أساسه الاعتبار الزّمنيّ، أو التاريخيّ، ولا الخصائص المكانيّة أو الجغرافيّة فحسب؛ ولكنّه قام، في معظم أطواره، على حضور النّصّ، والاحتكام إلى ما فيه من جودة فنّيّة؛ ثمّ إلى التماس النّظيريّة أو الشّبهيّة من هذه النّصوص وتصنيفها بناء على التّقارب الفنّيّ بين شاعر وآخر. وقد يكون هذا السّعي، في حدّ ذاته، ابتكاراً مثيراً في تاريخ النّقد العربيّ بخاصّة، وتاريخ النّقد الإنسانيّ بعامّة. ولو جاء ذلك ناقد غير عربيّ لكان عالميّ الشّهرة، ولوضعه النّقّاد الغربيّون النّاقد الأوّل...

ويحملنا هذا السلوك على شيء من الاقتناع بأن ابن سلام الجمحي كان يحتكم، في هذا التصنيف، إلى معايير فنية منبثقة عن النص الشعري وحده، ولا شيء سواه. فكأنه ببعض ذلك أول ناقد يتعامل مع النصوص، لا مع أصحاب النصوص. ولعله كان بذلك، من هذا الوجه، أول من حاول تأسيس نزعة شكلانية في تاريخ النقد الإنساني إطلاقا.

وعلى أننا لا نريد، هنا، بالشكلانية إلى المعنى الهجين الذي قد يطلقه خصم الشكلانية على مثل هذا المفهوم؛ ولكننا نريد إلى العناية بالنص بما هو ظاهرة فنية تمثل في عبقرية النسج، وجمال السطح؛ وذلك بغض الطرف عن القيم المضمونية التي لا يمكن أن ينظر إليها، ويتوقف لديها، ما لم تقدم في ثوب موشى، وبرد مدبج.

وندرك من اختيارات الشيخ من النصوص الشعرية لأهل الطبقة المتحدث عنهم، أن المعايير التي كان يحتكم إليها في الاختيار كانت نصية أساسا؛ ولعل أوضح سلوك على ذلك ما أورده من مختارات الأبيات المرقسية التي ندرك من خلالها أن الشأن كان منصرفا في أساسه إلى الشكل قبل المضمون، وذلك على الرغم من أن قدماء النقاد العرب كانوا يصنفون الشعر إلى أربعة مستويات فنية يجيء في صدرها ما «حسن لفظه وجاد معناه»[31].

[31] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1، 12.

شكلانية ابن قتيبة

وإنما نطلق هذا الوصف على آراء ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء»؛ لأننا نريد أن نتسلح بحسن الظن بالموسوعة العالمية، الفرنسية اللسان، التي عزت الشكلانية النقدية في نشأتها الأولى إلى ابن قتيبة؛ وذلك على الرغم من أننا لا نتفق معها في تفاصيل ما ذهبت إليه.

ولعل أهم ما يستميز به منظور ابن قتيبة النقدي هو رفضه عامل الزمن، أو مبدأ السبق التاريخي لتطور الأدب؛ وذلك على أساس أن جودة الأدب لا ينبغي لها أن ترتبط بالضرورة بالسبق الزمني للشاعر؛ بحيث يمكن أن يكون المتأخر أجود (وذلك مجاراة للنقد المعياري الذي لا يتردد في إصدار الأحكام بجودة الأدب ورداءته) من المتقدم ولا حرج. وعلى الرغم من أنه يتفق مع ابن سلام الجمحي في بعض هذا، إلا أن ابن سلام سكت ولم يصرح بعلة تفاصيل تأسيسه المنهجي في ضم الجاهليين إلى الإسلاميين، دون مراعاة التسلسل الزمني... على حين أن ابن قتيبة أسس لذلك بصريح الكلام قائلا: «ولم يقصر الله العلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم؛ بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره»[32].

فابن قتيبة، هنا، يخالف ما كان شائعا بين عامة الرواة، ربما خطأ، وفي صدرهم أبو عمرو بن العلاء الذي كان لا يبرح يردد: «لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته»[33].

---

[32] م س، 1، 10.
[33] م س، 1، 11.

وإذن، فقد كان الرواة يؤثرون الشعر القديم لمجرد أنه قديم، فكان الزمن لديهم عاملا مركزيا في تقدمة الشعراء، ولم يكونوا ينظرون إلى الجانب الفني إلا قليلا، فاختار الشعر والشعراء لا على أساس النظرة بعين الجلالة إلى المتقدم في الزمن، والنظرة بعين الازدراء إلى المتأخر في العهد[34]، بل حاول أن يرفض هذا المبدأ، ولا يراعي إلا الجانب الفني فيما يختار من شعر، أو يذكر من شاعر، بحيث، كما يقول: «إن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[35].

فالمعيار الذي وضعه لكي يحتكم إليه هو الجمال الفنيّ، هو ما يحمله النّص تدقيقا، لا ما يتمتّع به النّاس من سمعة وذكر، وتقدمة وسبْق. ولم يكن مثل الجهر بهذه الأفكار أمراً يسيراً على كلّ أحد في عهده، ذلك بأنّ النّاس لم يكن شيءٌ أحبَّ إلى نفوسهم من تقديس القديم، والحنين إليه، وإيثاره بالاحتفاء، وإحاطته بالتّبجيل والتّقدير. فكيف استطاع الشّيخ أن يقلب هذا القانون الاجتماعيّ عند العرب، ويجهر فيهم برأيه الجريء الذي لا يراعي القديم لمجرّد قدمه، ولكن إذا وفُر فيه من أسباب الجمال الفنّيّ، وبراعة النّسج، وعبقريّة السّبك، وإلاّ فلا حرج من أن يُنبذ وراء الظّهور. كما أنّ من حقّ الجديد علينا أن لا ننبذه لمجرّد حداثة زمنه، وقرب عهده، بل ما أكثر ما نجد الجديد يتفوّق على القديم، والحاضر يعلو على الماضي، إذ كانت العبقريّة سمّاً يواتي طائفة من النّاس في كلّ زمان ومكان، ولأنّ المواهب فلتات تقع حيث، وأيان، شاء لها هواها.

وكان المفروض، لولا قبوع النّاس في حيز الزّمن الضّيّق، وحنينُهم العارمُ إلى ما غبر منه ومضى، أن تكون الأفضليّة، إذا أريدَ الاحتكام إلى هذه المفاضلة، للحاضر على الماضي، لأنّ البشر كلّما تقدّم الزّمن بهم ازدادوا تطوّرا وتقدّما، ومعرفة وعلما

34 [illegible]
35 [illegible]

وإنّا لا ندري كيف كان أولئك الرّواة يستنيمون إلى ما قدم ومضى، ويتعلّقون به إلى حدّ التّقديس، وإلى حدّ التّعصّب على كلّ جديد ولو كان جيّداً.

وإذا كان لرواة اللّغة مبرّراتهم ودوافعهم الموضوعيّة، فإنّ رواة الشّعر ما كان لهم لينساقوا معهم في هذا التّعصّب على الجديد من الشّعر.

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ ابن قتيبة كان من الجرأة الأدبيّة ما جعله يجهر بضدّ ما كان النّقّاد والرّواة يعتقدون؛ فرفض أن يربط جودة الشّعر بماضيّة زمنه، كما رفض الحكم القائل بإمكان رداءته لمجرّد أنّه جديد أو حديث.

حداثيّة ابن قتيبة

ويمكن اعتبار هذه الرّؤية إلى الأشياء حداثيّة جدّاً؛ وتولّد عنها أنّ من الشّعر ما يظلّ حديثاً ولو مضى عليه قرون طويلة، وأنّ منه ما يكون خلَقاً بالياً، ورثّاً خاوياً، ولو بدا أنّه طريّ الحبر، جديد الثّياب، ناعم الإهاب.

وتنهض حداثيّة ابن قتيبة على أساس أنّ كلّ جديد في زمانه، سيغتدي قديماً بمضيّ الزّمن عليه، ذلك بأنّ كلّ قديم كان في عهده حديثاً، «فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدّون محدثين (...)، ثمّ صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم. وكذلك يكون مَن بعدهم لمن بَعْدَنا كالحزيمي، والعتّابيّ، والحسن بن هانئ، وأشباههم»[36].

فالمدار، إذن، على الموهبة والعبقريّة، لا على تقدم الزمن، وسلفية العهد.

ولقد بالغ ابن قتيبة في رفض وقوع نتاج شعري جديد، على غرار القديم، حذو النعل بالنعل، إلى درجة أنه نعى على كل من يبكي الديار، ويصف ما يمتطيه

---

[36] م.س، 1، 10-11.

في الأسفار، أو يتوقف لدى ذكر بعض المياه والعيون، مما كان القدماء يأتونه حين كانوا يقرضون شعرا. وإنه لرأي جريء، حقا هذا الذي دعا فيه الشيخ إلى رفض هذا القديم من الشعر بكل تقاليده وخصائصه وطقوسه، وما ذلك إلا لأن أي عصر يجب أن يكون له ذوقه وتقاليده الأدبية. وإن امتداد العمود الشعري الجاهلي فيما بعده من العهود لا ينبغي له أن يعني ذوبان هذا في ذاك، والمضي في تمثله إلى درجة التلاشي فيه.

فلو افترضنا أن الشعراء ظلوا يلجون في تقليد القديم، وترداد تلك المطالع، والاحتفاء ببيئة لم يعايشوها عن كثب، لضلت سبيل الشعر، ولتدنت منزلته، ولما كان أبو نواس، والبحتري، وأبو تمام وسواؤهم من الشعراء الذين طوروا القصيدة العربية في تشكيلها ولغتها، وتطلعوا إلى الثورة على ما كان يعرف من قديم الشعر الذي جماله لا يشفع له في أن يظل منوالا يحتذى عليه في كل العصور التالية.

ومما حاول أن ينظر له ابن قتيبة حديثه عن العوامل التي تبعث على قول الشعر، وهي فكرة كان هو أول من افترعها، ولم يزد النقاد من بعده على أن رددوها بحرفها، أو توسعوا في معالجتها، ولكن ظل هو المصدر الأول لهؤلاء النقاد أمثال عبد العزيز الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، وابن رشيق في كتابه «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، وسوائهما. فكان للشعر لديه إذن: «دواع تحث البطيء، وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[37].

بيد أن ابن قتيبة لم يزد، في الحقيقة، على أن أسس هذه المسألة مما كان شائعا بين أوائل الرواة عن سير بعض قدماء الشعراء وعوامل قيلهم الشعر، وعلة

---

[37] م س، 1، 23.

تفوّقهم في نوع معيّن منه دون نوع آخر، وذلك كقولهم ما في هذا المعنى: أشعر الناس النابغة إذا رغب، والأعشى إذا شرب...

ولقد تنوقل قولُ ابن قتيبة فيما بعد، دون إحالة عليه، كما يمثل ذلك فيما قرّره أبو علي الحسن بن رشيق الذي كتب يقول: «كلّ قديم من الشعراء فهو مُحدَث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[38].

وعلى أننا إن شئنا التأريخ لظهور هذه الفكرة في أساسها، فإنه يمكن الذهاب إلى أنّ أبا عمرو بن العلاء هو الذي كان ذكر لأصحابه يوما قائلاً: «لقد أحسن هذا المولّد حتى هممت أن آمُرَ صبياننا بروايته»[39]. ولقد كان الشيخ، كما يؤوّل ذلك ابن رشيق، يعني شعر جرير والفرزدق فجعله مولّداً ولعلّ الاعتراف بقيمة الشعر الحديث، أو «المولّد» -كما كان يطلق عليه رواة اللغة المتشدّدون-، على عهد أبي عمرو بن العلاء، الرّاوية اللغويّ، كان ضرْباً من فتح الباب أمام اعتراف الرّواة بقيمة الشّعر في كلّ العصور، وليس الاقتصار على شعر عصر الجاهليّة وحده.

لكنّ ابن قتيبة تحدّث أيضاً عن أمثل اللّحظات التي يمكن أن يكتب فيها. وهي فكرة قد يكون هو أوّل من أثارها في تاريخ الشّعر العربيّ، حيث يكون له، فيما يقرّر، «أوقاتٌ يُسرع فيها أتيُّه، ويسمح فيها أبيُّه، منها أوّل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النّهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدّواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتّاب»[40].

ونلاحظ أنّ هذا الكلام يمكن أن يرقى إلى الكتابة النّقديّة التّنظيريّة، حيث يؤسّس الشيخ هنا للأوقات التي يمكن أن تكون أمثل من سواها للكتابة الأدبيّة شعرها ونثرها:

---

38 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 90.

39 م س.

40 م س، 1، 25-26.

فالأولى: أنه، لأوّل مرّة، يُتحدث في النّقد العربيّ القديم عن الجنسين الأدبيّين على قدم المساواة، وهما: الشّعر والكتابة. وإذا كان الشّيخ لا يتحدث إلاّ عن كتابة الرّسائل (وكانت الخطابة لا تزال تقوم إلى بعض عهده على الارتجال) فلأنّ النّثر الأدبيّ العربيّ، على عهده، لم يكن، فعلاً، جاوز، في مسار تطوّره، حدّ الرّسائل الدّيوانيّة التي كان اشتهر بكتابتها عبد الحميد الكاتب إلى درجة أنّه أسّس في إحدى كتاباته لأخلاقيّات الكتابة. وتعدّ رسالته تلك وثيقة مبكّرة في تاريخ الأدب العربيّ.

وإذن، فالأوقات الملائمة للإبداع تشمل الشّعر كما تشمل النّثر أيضا، واختلاف مستواهما الفنّيّ قد يعود إلى طبيعة الوقت الذي يكتب فيه المبدع، مع ما ينضاف إلى ذلك من كرم الموهبة، وسخاء الطّبع، واكتمال التّجربة، ونضج الأدوات المستعملة في النّسج. ولكن يظلّ الموقف الصّادم الذي يتعرّض له الأديب، والذي يكون سبباً في كتابة العمل الأدبيّ، هو العلّة الأولى في قيام الإبداع.

والأخرى: أنّه ينطلق من أنّ المكان، بعد عامل الزّمان، له تأثير في طبيعة الكتابة التي ينجزها الأديب: «ومنها الخلوة في الحبس والمسير». فالزّمان هنا يتشابك مع المكان للقيام بعمليّة التّأثير، ممّا يجعلهما فاعلين في الأديب الذي لا مناص له من الخضوع في كتابته، نؤوّل ذلك تأويلاً، لزمانه (أوقات الكتابة التي يمكن أن توسّع إلى الزّمن من حيث هو)، مثل الخضوع لمكانه. فهل هي إيماءة لم تستثمر إلاّ لزمان تين ومكانه...؟

◇◇◇◇◇◇◇◇

الفصل الثاني

النّقد: هذه الماهيّة المستحيلة

1.ما النّقد؟

هل يعقل أن يُتساءَل عن إشكاليّة شديدة التّعقيد، متناهية الإعْتياص، غامضة الماهيّة، بسؤال صغير مثل هذا الذي اتّخذْنا منه عنواناً فرعيّاً؟ وهل يمكن أن يُجابَ عنه كما يجابُ عن أيّ سؤال بسيط، بتعريف بسيط؟ بل هل يمكن أن يثار مثلُ هذا السّؤال عن مثل هذا المفهوم، وبهذه البساطة؟ لا، ولا يعقل. ذلك بأنّ النّقد، بمفهومه المعرفيّ المعقّد، وماهيّته الجماليّة المتناهية اللّطف، يندرج في صلب الاهتمامات الفكريّة المستمرّة، فمنذ كان الإبداع، كان الرّأي حوله، ومنذ كان الإبداع الشّعريّ خصوصاً كان النّقد له. أي منذ كان فنّ القول، أو العمل الفنّيّ باللّغة (Le langage) التي تستحيل إلى بناء أسلوبيّ معيّن، كان حولها اللّغةُ الواصفة، أو لغة اللّغة (Métalangage). فهذا السّؤال، إذن، على سذاجته وبساطته الباديتيْن تعْتاصُ الإجابةُ عنه في مجلّدات ضخام، بلْهَ في عَرْض قصير مثل هذا.

ولو زعم زاعم أنّه سيستطيع الإجابة عن هذا السّؤال، بصورة نهائيّة وقطعيّة أيضاً، لكان كأنّه زعم للنّاس أنّ العقل البشريّ انتهى إلى الكمال المطلق من وجهة، وتوقّف عن التّفكير المتجدّد من وجهة أخرى. هذا أمر.

وأمّا الأمر الآخرُ فإنّ النّقد، فيما نريد تحديده له من إطار في هذا الموطن على الأقلّ، نقدان اثنان: نقدٌ نظريٌّ، ونقد تطبيقيٌّ. ومن الحقّ أنّ النّاس على ما كتبوا من كثرة كثيرة حول النّقد، فإنّ التّمييز في كتاباتهم هذه بين النّظريّة والتّطبيق قليل

وحين يكون هذا التّمييز فغالباً ما يستميز، هو نفسُه، بالغموض، وربما بالعجلة والتّسرّع.

وواضح أنّ النّقد النّظريّ ضروريّ لازدهار الحقل المعرفيّ حول هذا الموضوع من حيث هو ذو طبيعة تأسيسيّة وتأصيليّة معاً. ولعلّه يشبه ببعض ذلك العلوم التّأسيسيّة (Sciences fondamentales) بالقياس إلى العلوم التّطبيقيّة (Sciences appliquées) في تجاور حقليْهما من وجهة، وفي تشابه طبيعة هذين الحقلين الاثنين من وجهة ثانية، وفي تظاهرهما على تطوير كلّ منهما لحقل صِنْوه من وجهة أخراة. إذ لولا التّأسيسُ لما كان التّطبيق. ولو لم يكن إجراء التّطبيق في العلوم بعامّة لَمَا أفضت نظريّات العلماء المجرّدة إلاّ إلى نتائجَ محدودة. فهذه الحضارة الإنسانيّة العظيمة التي ننعم اليوم برخائها وازدهارها ليست إلاّ ثمرة من ثمرات تضافر العلوم التّأسيسيّة مع العلوم التّطبيقيّة.

إنّ النّقد النّظريّ يبحث في أصول النّظريّات، وفي جذور المعرفيّات، وفي الخلفيّات الفلسفيّة لكلّ نظريّة وكيف نشأت وتطوّرت حتّى خبتْ جذوتُها، ثمّ كيف ازدهرت وأفلتْ حتّى هان شأنها؛ ويقارن فيما بينها. ويناقش تيّاراتها المختلفة عبر العصور المتباعدة المتلاحقة معاً، أو عبر عصر واحد من العصور. وسواء علينا أ دُرِستْ مثل هذه المسائل تحت عنوان «نظريّة الأدب»، أم «نظريّة الأجناس»، أم «الأدب المقارن»، أم تحت أيّ عنوان آخر مثل «نظريّة الكتابة»: فإنّ الإطار الحقيقيّ كأنّه يظلّ هو النّقد العامّ.

على حين أنّ النّقد التّطبيقيّ إنّما يكون ثمرةً من ثمرات النّقد النّظريّ الذي يزوّده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسّس له الأسُس المنهجيّة التي يمكن أن يتخذ منها سبيلاً يسلكها لدى التّأسيس لقضيّة نقديّة، أو لدى دراسة نصّ أدبيّ، أو تشريحه، أو التّعليق عليه، أو تأويله.

ولعلّ غاية النّقد في الحاليْن الاثنتين تظلّ هي اهتداء السّبيل إلى حقيقة النّصّ، بتعبير فلسفيّ، أو إلى فهمه بتعبير التّأويليّة (Herméneutique) الغاداميريّة (نسبة إلى هانس غادامير)، أو إلى «تفسيره» بمصطلح علماء التّفسير، أو إلى استكشاف علاقة الدالّ بالمدلول بتعبير اللّسانيّاتيّين (Les linguistes) البنويّين. أو إلى الكشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السّيمائيّين، أو إلى تقويضه، أو «تفكيكه» بمصطلح الدّريديّين (نسبة إلى دريدا [Jacques Derrida,1930]. فالغاية من النّقد، كما نرى، تختلف باختلاف الاتّجاهات الفنّيّة، والتّيّارات الفكريّة...

ذلك، ونحن أهملنا في هذا التّقييد، غاية التّيّارات الإديولوجيّة كالنّزعة الاجتماعيّة التي تحرص على التّوصّل إلى غايات غير الغايات التي ذكرنا آنفاً. كما كنّا فصّلنا القول حول ذلك في أحد فصول هذا الكتاب. فإذا كانت الفلسفة ترمي في مساعيها وبحوثها ومناهجها إلى الكشف عن «الحقيقة»، أو إدراكها، أو تشخيصها، أو تمييزها من بين الأشياء النّادّة، فإنّ غاية النّقد، في رأينا، لم تنشأ من أجل جنْي ثمرة معرفيّة خالصة، على الأقلّ في كلّ الأطوار. أي أنّها لم تكن من أجل التّأسيس لذاته، وإنّما يجب أن تكون قد قامت من أجل خدمة النّصّ الأدبيّ والإبانة عمّا في طواياه من جمال، والكشف عمّا في خفاياه من أبعاد، أو دلالات، أو علاقات، أو ثنائيّات متشاكلة، أو متضادّة، أو كلّ ما يمكن أن نطلق عليه، بالتّعبير الفلسفيّ، «حقيقة النّصّ»، وذلك على الرّغم من أنّ التّقويضيّين (القائلين بنظريّة «التّقويض» [Déconstruction]) والبنويّين، والشّكلانيّين، واللّسانياتيّين البنويّين، يرفضون جميعاً، بدرجات متفاوتة، أن يكون داخل النّصّ حقيقة ما، غير لغته وعلى الرّغم من أنّ الحقيقة، في أيّ مفهوم من مفاهيمها، تظلّ نسبيّة، إلاّ أنّها، مع ذلك، قد تكون هي الغاية من وراء كلّ المساعي النّقديّة على اختلاف مستوياتها عبر المناهج المتعاقبة. بيد أنّ الحقيقة، هنا، لا نصطنعها بالمفهوم الفلسفيّ الخالص،

وإنّما بشيء من التّجاوز الذي يجعلها حقيقةً أدبيّةً لا تجاوز حدّ النّصّ المتداوَل، ذلك بأنّ من النّقّاد الجُدد من لا يلتمس في النّصّ الأدبيّ شيئاً من الحقيقة؛ حيث يرى أنّه لا شيءَ يوجد خارج اللّغة[1].

وإذا كان النّقد التّنظيريّ يجتزئ بالتّأصيل والتّعلّق بالبحث في المجرّدات، وهو بهذا السّلوك يضارع الفلسفة إلى حدّ ما، من بعض الوجوه المنهجيّة، فإنّ النّقد التّطبيقيّ هو الذي يتكفّل بترجمة تلك النّظريّات، ويُفرزها، ويصنّفها ويَقُدّها على قدّ النّصّ. فهو، ببعض ذلك، يشبه، كما أسلفنا القول، شأن العلوم التّطبيقيّة بالقياس إلى العلوم التّأسيسيّة. فبفضله نلمسُ ثمرة الجهد النّقديّ في إجراء التّنظير؛ أي بفضله نستطيع ترجمة المجرَّد إلى المحسوس، والغامض إلى الواضح. ففي مجال النّقد التّطبيقيّ تتكشّف كلّ النّظريّات والمعرفيّات النّقديّة فإذا هذا النّقد اجتماعيّ، أو وُجوديّ، أو نفسانيّ، أو بنَويّ، أو لسانيّاتيّ بنَويّ، أو جماليّ (Esthétique)، وهلمّ جرّاً... فهو بمثابة القراءة المجهريّة الدّقيقةِ الكشفِ، الشّديدةِ التّعريةِ لنصّ أدبيّ من وجهة نظر معيّنة لا مناصَ منها.

وقد تكون هذه القراءة عابرة سطحيّة تشبه الخبر، أو الإعلانَ الصّحفيّ، عن ميلاد كتاب، أو ظهور رواية، أو صدور ديوان شعر. كما قد تكون نصفَ مجهريّة بتسليط شيء كثير من الضّياء على العمل المقروء، أو المحلَّل، أو المقدَّم إلى الجمهور الأدبيّ؛ دون أن ترقَى إلى مستوى القراءة المجهريّة التي تُعْنِتُ نفسَها في الكشف عن كلّ ما هو ممكنُ الكُمون في خبايا النّصّ وزواياه، أو ما يُفترض أن يكون في مثل هذا الضّرب من القراءة النّقديّة، أو التّحليليّة، على الأقلّ. وفي كلّ الأطوار لا بدّ من أن تكون هذه القراءة من نوع ما، أي تنطلق من خلفيّات معرفيّة أو فلسفيّة معيّنة،

---

[1] Cf. Nathalie Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau roman, hier, aujourd'hui, t. II, p. 30.

وإلا فلا يمكن أن ترقى إلى مستوى القراءة النقدية إذا كانت مجرد انطباعات عـابرة، أو محاولة مبتدئ يشرئب إلى أن يكون ناقدا في المستقبل البعيد...

ولكن أيا كـان ضـرب هـذه القـراءة، فإنـها لا تخلـو مـن أن تكـون محكومـة بتسجيل نتائجها، أو حتى انطباعاتـها علـى القرطـاس. بيـد أن القـراءة الـتي نريـد إليها، هنا، هي القراءة الاحترافية؛ لا القراءة الواردة في الذهن بالمفهوم الجماهيري والتي الغاية منها مجرد الاستهلاك الخالص. إنها القراءة المحكومة بإنتاج نص على أنقاضها هي نفسها، أو انطلاقا منها. وإذن، فالنقد التطبيقي قد يكون هـذه القـراءة، أو ضربا من ضروبها، أو شكلا من أشكالها. ولا أرى كيف يوجد نقد تطبيقي خـارج القراءة التحليلية لنص من النصوص الأدبية.

وعلى أن النقد يمكنه تجاوز هذين النقدين الاثنين إلى ثالث: هو ما يكون نقدا لهما، أو نقدا عنهما، أي ما هو متـداول اليـوم تحـت مصطلـح: «نقـد النقـد». وهـو النشاط النقدي الذي كان شائعا، في الحقيقة، في جميـع الآداب الكـبرى مثـل الأدب الإغريقي، واللاتيـني، والعربـي القديـم؛ حيـث نصـادف منـه أطرافـا صالحـة، وفي مستويات معينة. ولقد كان سرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky) اقـترح مصطلـح «نقد النقد»، ربما لأول مرة، وذلك في مقدمة كتابه«لما ذا النقد الجديد؟» (Pourquoi la nouvelle critique ?) حيث قال بـالحرف: (Une critique de la critique)[2].

ويبدو أن طودوروف إنما جاء بعد دوبروفسكي، فأطلق هذا المصطلح نفسه على كتاب نشره بهذا العنوان[3]. وواضح أن العرب كانوا عرفوا هذا الضرب مـن التعبير العلمي، وخصوصا المتكلمين منهم. ولكن الذي توقف لدى مثل هذا المعنى، واستعمله لقريب من هذا الاستعمال الحديث، في حقلي البلاغيات واللسانيات، كما كنا أومأنا إلى

---

[2] S.Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, p.15.

[3] نشر الكتاب بباريس عام 1986 بعنوان: «Critique de la critique»، وسنتحدث عن هذه المسألة بالتفصيل في مطلع الفصل الثاني من هذا الكتاب

بعض ذلك في كتابة أخرى لنا ، إنما هو عبد القاهر الجرجانيّ الذي اصطنع لأوّل مرّة في العربيّة مصطلح «معنى المعنى»[4].

والحقّ أنّنا حين نقول: ما النّقد؟ فنحن كأنّنا نقول أيضاً، وفي الوقت ذاته: ما الأدب؟ ولا أحد بقادر على الإجابة عن هذين السّؤالين المتوالجين المعقّدين حيث إنّ سرج دوبروفسكي كان يرى أنّ هذين السّؤالَيْن معاً مرتبطان على نحو يجعلهما يشكّلان سؤالاً واحداً تحت وجهين مختلفين: الإبداع، وتأويل الإبداع[5]. وقبل أن نفتح سؤالاً آخر هو: أيّ النّقدَيْن نريد؟ آ النّقد التّقليديّ أم النّقد الجديد (وهذه إشكاليّة أخراة سنثيرها بعد حين؛ وفي هذا الفصل) نودّ أن نطرح سؤالاً آخر قد يكون أقلّ إشكاليّةً، وهو: هل يؤخذ النّقد، في ماهيّته، من حيث جانبُه التّاريخيّ، أم من حيث جانبه المعرفيّ، أو الإبستيمولوجي؟ فإذا «كان الأدبُ هو تعبيرَ الإنسان في إبداعه المكتوب، فما ذا عسى أن يكون معنى هذا التّعبير؟ وما هو بالتحديد والتّدقيق هذا «المعنى الأدبيّ» الذي يجاهد نفسه أشقّ الجهاد كلّ نقدٍ (ومن ثمّة كلّ ناقد) من أجل أن يَفهمَه، والذي ينعَى النّقد القديمُ على الجديد أنّه يخرقه؟»[6].

إنّ السّؤال الذي قد يكون أكثر إشكاليّةً، بهذا الصّدد، وانطلاقاً من حافرة الأشياء، هو: لما ذا النّقد، في نفسه؟ وما الغاية من ممارسته؟ وهل هو ضروريّ إلى جانب الأدبِ الإبداعيّ الخالص؟ وهلاّ كان مجرّد أدب ربيبٍ لأدب أصيل؟ ولِمَ كلّ هذا الخلاف من حول وظيفته، وغايته، وماهيّته، ومناهجه، وأشكاله؟ أو لا يكون مجرّدَ ربيب، كما قلنا، في الرّبائب: يقتحم على الأدب نفسه، ويثقل عليه بوجوده دون غَناء يذكر؟...

[4] ينظر عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 200. تحقيق: محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، القاهرة، ط.3، 1366.

[5] Cf. Ibid., p.16.

[6] Id., p.17.

وأعتقد أنّ الذي يعنينا، من طرح هذه السّلسلة من الأسئلة، سؤال واحد مركزيّ، وهو: هل هو ضروريّ للإبداع فيكتب من حوله؟ أم هو مجرّد قول على قول، وتعليق يُثقل كاهل الأدب ويُزعج وجوده، ثمّ لا شيء؟ والحقّ أنّ النّقد إذا كان ضروريّاً ونحن نصرف الوهم إلى مفهومه التّقليديّ، وأنّه ظلّ قائماً قريباً من خمسة وعشرين قرناً من حياة الأدب الإنسانيّ، فما القولُ في النّقد الجديد؟

بل يعنينا أيضاً أن نطرح سؤالاً قلّما طرحه النّقّاد على أنفسهم؛ ذلك بأنّ النّقّاد، فيما يخيّل إليّ، يشبهون الصحافيّين: فهم يعتقدون أنّهم، في موقف قوّة، في كلّ الأطوار، ولذلك يُلقون الأسئلة على النّاس، في الوقت الذي قد لا يفكّرون، هم، في الإجابة عنها... ولعلّ النّقّاد لا يأتون إلاّ شيئاً من ذلك حين ينصبّون على الإبداع يقرءونه ويحلّلونه، وقد يُسفّهون أحلام صاحبه، دون أن يفكّروا، هم، قطّ في أن يُلقوا أسئلة على أنفسهم فيتّخذوها بمثابة النّقد الذاتيّ. إنّ أيّ نشاط فكريّ، حتّى لا نقول: إنّ أيّ علم، لا ينتقد ذاته لا يتطوّر إلاّ ببطء شديد. إنّ النّقد بنوعيه: التّقليديّ والجديد، كما يلاحظ ذلك سرج دوبروفسكي، «يتوهّمان حين يعتقدان أنّهما في علاقة موضوعيّة خالصة مع الإبداع؛ وأنّهما بصدد تكوين معرفة تراكميّة ومحايدة من حوله»[7].

إنّ النّقد محتاج إلى نقد ذاتيّ ينمّي به نفسه، ويصحّح من خلاله مساره؛ فهل نقد النّقد يرقى إلى مستوى النّقد الذاتيّ، أم هو شأن آخر من المعرفة مختلف؟ إنّا نعتقد أنّ النّقد الذاتيّ (Autocritique) شيء، ونقد النّقد (Métacritique) شيء آخر. فكأنّ نقد النّقد يقع وسطاً بين تاريخ النّقد، والتّوقّف لدى المعالم الكبرى لهذا النّقد عبر مدرسة بعينها، أو عبر عدّة مدارس؛ في حين أنّ النّقد الذاتيّ يمكن أن ينصبّ على مراجعة الأعمال النّقديّة الشّخصيّة، أو الأعمال النّقديّة التي كُتبت ضمن

7Id., p.256.

مدرسة من المدارس، ثم يجتهد في انتقادها من موقف تلك المدرسة النقدية نفسها لمراجعة بعض المبالغات أو بعض التهويمات، وتصحيح المواقف التي قد لا تكون لائقة منهجيا، أو فلسفيا، أو معرفيا، أو جماليا، أو كل ذلك جميعا...

2.أزلية الصراع بين القديم والجديد.

كان ابن قتيبة ربما أول من أثار في الأدب العربي مسألة القديم والجديد؛ فذكر أن كل قديم كان في عهده جديدا؛ وأن كل جديد سيصير قديما في العهود الموالية[8]. وأعتقد أن العرب واجهتهم مسألة الحداثة انطلاقا من ظهور الإسلام، بتغير الأفكار، واتساع الآفاق، وتسامي المبادئ؛ مما كان حمل أبا عمرو بن العلاء على أن يقول مقولته المشهورة: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[9]. فمقولة أبي عمرو تدل على الحيرة السامدة التي كانت تصطرع في ذهنه وهو يرى جيشا من الشعراء يشقشقون بحناجرهم، مرددين أشعارهم في المحافل والناس يسمعونهم. ويتلقون عنهم، أثناء ذلك، ويعجبون بهم. فلعلها أول حيرة الحداثة بالقياس إلى أحد أكبر رواة اللغة والشعر في الأدب العربي إطلاقا. ولعل فكرة القديم والجديد التي أثارها ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» أن يكون استنبطها من مقولة أبي عمرو نفسها.

ولم تلبث هذه المسألة أن اتخذت لها مكانة فكرية مرموقة في التفكير النقدي العربي القديم فألفينا أبا القاسم الآمدي يؤلف كتابا ضخما يتناول فيه مسألة الصراع الذي كان محتدما، على عهده، بين النقاد والشعراء من حول أبي تمام والبحتري[10]: وأيهما كان أشعر شعرا من صاحبه؟ وقل: أيهما كان أولى للناس تقبل شعره قبولا

8 ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 10-11.
9 م س، 1. 11.
10 عنوان الكتاب: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري».

حسناً؟ هل هو أبو تمّام، لأنّه جدّد وحفر، وثار على القديم واجتهد، وطالع النّاس بما لم يكونوا يعرفون؟ أم البحتريّ الذي مضى على عمود الشّعر العربيّ، وتفنّن في تنميق ديباجة شعره حتّى كأنّه الحُلل المزركشة، والجواهر المزيّنة؟

واضطرمت معركة أدبيّة أخراةٌ من حول أبي الطّيّب المتنبّي؛ ولكنّها كانت أقلّ اضطراماً من المعركة التي سجّل طائفةً من وقائعها أبو القاسم الآمديُّ في كتابه المذكور آنفاً. ولقد سجّل وقائع المعركة الثانية عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ في كتابه: «الوساطة بين المتنبّي وخصومه». غير أنّ هذه المعركة لم تتناول إشكاليّة الحداثة الشّعريّة، على ذلك العهد على كلّ حال، بمقدار ما تناولت آراء النّقّاد الذين عاصروا المتنبّي حول شعره؛ كما تناولت مسألة السّرقات الشّعريّة التي اتُّهم المتنبّي، سذاجة أو تحاملاً، بأنّه استولى عليها، وضمّنها شعرَه؛ وذلك في غياب التّناصّيّة التي أمست مشروعة في الكتابة الأدبيّة على عهدنا هذا؛ ما لم تكن سرقة صريحة...

وأيّاً كان الشأن، فإنّ مسألة الصّراع بين القديم والحديث، أو بين التّقليديّ والجديد، ليست بجديدة في الفكر النّقديّ؛ فقد عرفها العرب منذ القرن الأوّل للهجرة، وقد تجسّدها مقولتا أبي عمرو بن العلاء وابن قتيبة اللّتان أومأنا إليهما منذ حين.

3.النّقد القديم في العصر الحديث

وجاء القرن العشرون فاحتدمت معاركُ، هنا وهناك؛ في النّوادي الأدبيّة العربيّة الكبرى مثل القاهرة وبيروت؛ ولعلّ أكبر المعارك الأدبيّة هي تلك التي اضطرمت بين مصطفى صادق الرّافعيّ وطه حسين؛ واضطرمت خصوصاً حول مسألة القديم والجديد؛ فكان طه حسين لا يزال يدافع عن الكتابة الحداثيّة (والحداثة هنا

بالمفهوم النسبي؛ أي بمفهوم حداثة تلك المرحلة)، في حين كان مصطفى صادق الرّافعي يدافع عن كلّ ما هو تقليديّ وأصيل في الكتابة الأدبيّة[11]. ولقد أبانت تلك المعركة الحامية عن تصوّرين مختلفين لهذه الإشكالية: تصوّر تقليديّ يؤمن بالماضي أساساً ولا يرى عظمة الأشياء ماثلةً إلاّ فيه؛ فهو يتعلّق به، وهو يحرص على احترام أصوله وتقاليده؛ وتصوّر آخر جديد يرى أنّ الماضي ليس إلاّ منطلقاً لتطلّع نحو آفاق واسعة للإبداع والابتكار والتّجديد، بل الثورة على كلّ ما هو غير لائق بالعصر: معرفيّاً ومنهجيّاً...

وليست مسألة القديم والجديد في النّقد خالصة للنّقد العربيّ وحده؛ ولكنّها تمتدّ إلى جميع الآداب العالميّة قديمها وحديثها. ولقد وقعت معركة نقديّة حامية حول كتابات رولان بارط النّقديّة في بداية الأعوام السّتّين بباريس، وكانت جريدة «العالَم» (Le Monde) الباريسيّة هي واحداً من المنابر التي وقع من عليها الخصومة بين أشياع القديم والجديد. ولقد أفضى ذلك إلى تأليف كتب ضخمة حول مسألة النّقد وكيف يجب أن يكون؟ هل يكون تقليديّاً أم جديداً؟ فكتب ريمون بيكار (Raymon Picard)، وهو النّاقد الذي كان يتعصّب تعصّباً شديداً للنّقد التّقليديّ كتاباً بعنوان: «النّقد الجديد» (Nouvelle Critique) ينال فيه نيلاً لاذعاً من النّقد الجديد الذي لا يقوم على الأصول الأكاديميّة كما هي معروفة في مؤسّسة السّوربون، كما ينال نيلاً خبيثاً من رولان بارط شخصيّاً: ويراهما معاً خطيرين[12]؛ وذلك بعد أن ظهر كتاب لرولان بارط (Roland Barthes) بعنوان: «حول راسين» (Sur Racine). ولقد بلغت المعركة من الحدّة في جريدة «العالَم» الباريسيّة، خلال سنتي 1965، 1966 إلى درجة أن أوحت لناقد آخر فرنسيّ من أشياع النّقد الجديد أن يكتب كتاباً

[11] ينظر طه حسين، حديث الأربعاء، القسم الأول من الجزء الثالث.

[12] S. Doubrovsky, op. Cit., p.12-13.

في خمسة شهور بعنوان يتناصّ مع عنوان ريمون بيكار، وعنوانه: «لما ذا النّقد الجديد؟» (Pourquoi la Nouvelle Critique ?) دافع فيه دفاعاً شرساً عن النّقد الجديد، ومن خلال ذلك عن رولان بارط الذي كان بيكار رماه بكلّ القبائح... وكان بيكار يتعصّب للمبادئ النّقديّة الكلاسيكيّة مثل الوضوح (La Clarté)، والذوق (Le goût)، والأصول أو التّقاليد (La Tradition)، والنّظام (L'Ordre)؛ وهي مبادئ، فيما يزعم سرج دوبروفسكي، لم تعد إلاّ أساطيرَ رثّةً متهرّئة، ولغواً متعفّناً أبْعِد منذ زمن بعيد من الكتابات الرّوائيّة والشّعريّة معاً[13]. فالنّقد التّقليديّ يعدّ نفسه «جهازاً للمراقبة، بل شرطة للطّوارئ يعترف لها المجتمع بالعناية بالتّعبير عن الفكر، والمحافظة على القيَم»[14].

ويعيب أشياع النّقد الجديد على أنصار النّقد التّقليديّ أنّ هذا النّقد «بحكم الدّور الذي دُبّر له من أصحابه، هو، في كلّ المجالات، آلة عملاقة لترجمة الأصيل إلى المبتذل»[15]. فهذا النّقد يسعى، في مألوف العادة، إلى عكس لغة الجمهور، والحفاظ عليه. ذلك بأنّ القارئ يلقّح ضدّ أيّ صدمة عنيفة مع الإبداع[16] الذي يقرؤه. فكأنّ من بين غايات النّقد التّقليديّ أنّه يفرض الوصاية على القارئ بحيث يوجّهه إلى العمل الإبداعيّ الذي يجب أن يقرأه، والعمل الإبداعيّ الآخر الذي لا ينبغي له أن يقرأه لرداءته وسخافته، أو لغموضه وفوضاه؛ وذلك على أساس أنّ من غايات هذا النّقد أيضاً أن يكون العمل الإبداعيّ الذي يعنيه أمرُه واضحاً وخاضعاً لنظام الكتابة العامّ، وقائماً على التّقاليد الرّصينة التي ألفَ الكتّاب الكلاسيكيّون أن يُقيموا على أصولها كتاباتهم.

---

[13]Ibid., p. 11.
[14]Id.
[15]Id., p.13.
[16]Id., p.12.

ويقيم أشياع المدرسة النقدية الجديدة برهاناتهم على ضحالة النقد التقليدي وضعفه أمام الأوضاع الجديدة للإنسان المعاصر حيث إن «الذي يميز ثقافة عصرنا، كما يقول دوبروفسكي، هو عمق التجديد الذي طرأ عليها؛ فلم يعد ممكنا تقديم صورة للإنسان كما تتمثلها الإنسانيات التقليدية ومعها الفكر الكلاسيكي»[17].

ويرى النقاد الجدد أن الناقد إذا تولى دراسة شخصية أدبية كبيرة في عهد من العهود فعليه أن يلم إلماما عميقا بثقافة عصر تلك الشخصية الأدبية؛ ولكن عليه في الوقت ذاته أن يلم إلماما عميقا بثقافة القرن العشرين، بثقافة العصر؛ كيما يستطيع تناول تلك الشخصية من موقف ثقافي ومعرفي عميق[18]. ويفهم من هذا التحليل لثقافة الناقد الجديد أن الناقد التقليدي يرفض الثقافة الجديدة، ويأبى التشبع بالفلسفة المعاصرة؛ ويصر على تناول شخصية أدبية كانت تعيش في القرن الرابع للهجرة، مثلا (وكان سرج دوبروفسكي يتحدث عن الثقافة الفرنسية على عهد راسين أثناء القرن السابع عشر)، بثقافة ذلك القرن، لا بثقافة نهاية القرن العشرين، وذلك من موقع الاعتقاد بكمال الثقافة القديمة بما فيها من موسوعية، ومن ثم الثقافة التقليدية...

بل لقد ألفينا من يتطرف في هذا الأمر فيطالب بضرورة عودة الأساتذة (ويقصد بالأساتذة هنا إلى النقاد التقليديين أساسا) إلى المدرسة[19] (ويقصد بالمدرسة هنا إلى مؤسسات التعليم العليا من أجل دراسة النظرية النقدية بعامة) لكي يتعلموا ما فاتهم تعلمه من العلوم العصرية، ليجددوا ترقيتهم المعرفية، وليوسعوا دائرة تفكيرهم في ضوء الثقافة الجديدة مثل اللسانيات، والفلسفة، والأنتروبولوجيا، والظواهرية (la phénoménologie) وسوائها مما استجد في حقل العلوم الإنسانية، ومما لم ينسلخ

---

[17] Id., P 13-14.
[18] Id., P 13.
[19] Id., P. 14.

به أصحاب الثّقافة التّقليديّة التي كان قُصاراهم مُدارسةَ الأدب داخل الأدب، وانطلاقاً من الأدب؛ دون الإلتفات إلى أهمّيّة العلوم المساعدة الأخراة...

وإذا كنّا رأينا النّقد التّقليديّ ينهض على مبادئ معروفة أهمّها الذوق، والوضوح، والنّظام؛ فإنّ من المبادئ الكبرى التي يقوم عليها النّقد الجديد: الوحدة (Unité)، والشّموليّة (Totalité)، والتّرابط (Cohérence)[20]. ويبدو أنّ هذه المبادئ مأخوذ بعضُها ممّا كان قرّره لوسيان جولدمان حين ذكر أنّ «المعنى اللائق هو الذي يسمح بالظّفر بالتّرابط الكامل للعمل الأدبيّ»[21]؛ وفي هذا السّياق قرّر جان-بيير ريشارد أنّ «النّقد الحديث جدير لأنْ يوصَفَ بالشّموليّ»[22]. في حين كان بارط لا يزال يرى أنّ النّقد الجديد يجب أن يؤدّيَ وظيفة تمثّل في «طبيعته المتجسّدة في اللّغة التي هي ترابط وشمول في الوقت ذاته»[23]. أمّا جان روسي فقد كان يرى أنّ القراءة الخصبة لكي تكونَ قراءة كاملةً، يجب أن توفّر فيها عشرةُ مبادئ؛ ومنها أنّها تكون حسّاسةً للهُويّات والموافقات، وللمتشابهات والمتعارضات، وأنّه ينحصر مثلما ينتشر[24].

إنّ مشكلة النّقد التّقليديّ، كما هو معروف، أنّه يقوم على التماس فهْم الإبداع من خلال فهْم المبدع؛ وبعبارة أدقّ: فإنّه لا يمكن فهْمُ شعْر أبي تمام إلاّ بعد فهم أبي تمّام الإنسان نفسه، بما هو لحمٌ وعظم، لا أبي تمام الشّاعر؛ ولا يمكن فهْمُ أبي تمّام، دون تصنيف، إلاّ بعد الإلمام بشظايا المعلومات التّاريخيّة، ثمّ بناء صورة الفهم التي تتشكّل في الذهن على أنقاضها، والتي نريد أن نفهم على أسسها، ومن خلالها، أبا تمّام الإنسان. والحقّ أنّ هذه الفكرة ممّا يقوم عليه النّقد الوجوديّ الذي

[20] Id., p.83.
[21] L. Goldmann, Le Dieu caché, p.22.
[22] In S. Doubrovsky, op. Cit., p.84.
[23] R. Barthes, Essais critiques, p. 271.
[24] Cf. Jean Rousset, Forme et signification, XII. Cf. Aussi S. Doubrovsky, op. Cit., p. 84.

يكون فيه معنى العمل الإبداعي الذي نبنيه هو نفسه الذي يتم من خلال بناء الإنسان. والنقد الوجودي، من هذا الوجه، يشبه النقد الموسوعي[25]، إن صح مثل هذا الإطلاق. والروائي الفرنسي فلوبير (Flaubert) حين كان يقول للنقاد المعاصرين له: «السيدة بوفاري، هي أنا» (Madame Bovary, c'est moi) فلم يكن الشأن منصرفا إلى هل: «ندرس «مدام بوفاري» لفهم فلوبير الإنسان، أو نرتفق بمعرفة فلوبير الإنسان من أجل فهم أدق لرواية «مدام بوفاري»؟[26] وكل المشكلة هنا.

ولعلّ من الواضح أنّنا انزلقنا إلى إشكاليّة معقّدة أثرناها بشيء من التفصيل المُجْزِئ في كتابة أخراةٍ؛ وهي علاقة المبدع بعمله الإبداعيّ: وهل هي علاقة عضويّة بحيث لا يمكن فهْمُ الإبداع إلاّ بعد فهم المبدع نفسه، أم يمكن الاستغناء عن المؤلّف ولا حرج؟[27]... وقد رأينا أنّ النّقد التّقليديّ كان يُصرّ على أن يربط ربْطاً حميماً بين هذين القطبين؛ على حين أنّ النّقد الجديد يرفض أن تكون أيّ صلة وُثقى بينهما. أرأيت أنّ «طريق الفهم يمضي من الإبداع نحو المبدع، من أجل أن يعود أدراجَه على الإبداع؛ وليس من المبدع نحو الإبداع، من أجل أن ينطويَ على المبدع»[28]. وبعبارة أخراةٍ، فإنّه قد يوجد العمل الأدبيّ، على الرّغم من انعدام مؤلّف معروف؛ على حين أنّه دون أعمال أدبيّة لا يمكن أن يوجدَ مؤلّف معروف[29].

4.نقد الموقفيْن:

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ هذه المسألة خلافيّة. كما كان يعبّر الفقهاء، بين النّقدين الاثنين: التّقليديّ والجديد، ونعتقد أنّ كُلاًّ منهما يبالغ في موقفه، ويتطرّف

---

[25] Cf. Ibid., p. 218-219.

[26] Id., p.219.

[27] يراجع الفصل الذي وقفناه على النقد البنيوي.

[28] Id.

[29] Cf. Id.

في منهجه، ذلك بأنه لا الاشتغالُ بحياة المؤلف وأسرته وزمانه ومكانه وعِرْقه وكلّ شؤونه التي تنصرف إلى إنسانيّته أو رُجوليّته معاً يساعد على الفهم الصّحيح لعمله الأدبيّ؛ ولا إهمالُ المؤلّف جملةً وتفصيلاً، وتحت الإصرار المبيّت، ممّا يظاهر القارئ، أو المحلّل، على فهم العمل الإبداعيّ أيضا. وربّما كان الموقف الوسط هو الأسلم في تدبير هذه المسألة وتقريرها. أرأيت أنّ من الممكن أن نفتقر إلى معرفة لقطة من حياة المبدع فتساعدنا بسرعة على فهم عمله الأدبيّ لدى الاتّجاه إلى تأويله أو تحليله. لكن ليس ضرورةً أنّنا لا يمكن أن نمرّ إلى فهم الإبداع إلاّ إذا فهمنا كلّ ما له صلة بحياة المبدع، كما كان يعتقد أصحاب المدرسة النّقديّة التّقليديّة.

وأكثر من ذلك، فإنّ النّقد الجديد كأنّه يتنكّب التّاريخيّ في سبيل الإبستيمولوجيّ؛ على حين أنّ هناك كتابةً نقديّةً لا يمكن الاستغناءُ فيها عن المعرفة التاريخيّة بكلّ المُلابسات التي تحيط به. وبعبارة أخراة، فهناك الأدب، وهناك تاريخ الأدب، وهناك النّقد، وهناك تاريخ النّقد، وهو غير نقد النّقد. فإذا أردنا أن نتحدّث، مثلاً، عن مطالع القصيدة العربيّة العموديّة التي أصبحت بنيتُها تقليدا شعريّاً ساد سيرة الشّعر العربيّ إلى الأزمنة المتأخرة من القرن العشرين. أرأيت أنّ الشّعراء العرب العموديّين ظلّوا يصِفُون في مطالعهم الأطلال البالية، والأثافيّ الدّارسة، ولو لم يكن لهم، هم، إلاّ القصورُ والجِنان، والحورُ والولدان. كما ظلّوا يشبّبون بالمرأة وجمالها؛ ولو لم يكن همّهم إلاّ الشّراب والمُلهيات الأخراة. إنّ سلوك النّقّاد المؤرّخين، حول هذه الظّاهرة، يجب أن ينصبّ على التّأريخ لها، وتقصّي آثارها، ورصْد معالم تطوّرها عبر تاريخ القصيدة العربيّة العموديّة وبنيتها من لدن مهلهل بن ربيعة وامرئ القيس بن حجر إلى أن اندثر الطّلل، واضمحلّ الغزل؛ واتّسم الشّعراء تهجم على الموضوع المعالج، والتمسك بتلابيب تشكيل القصيدة من

أول بيت فيها؛ عوضا عن ذلك الالتواء الذي كان يثقل كاهل القصيدة العربية ويجعلها ترسف في تقاليد بالية أسوأ من الأغلال الثقال.

وواضح أن سلوك النقاد، هنا، يقوم على استعمال التاريخ، كما يقوم على رصد الظاهرة الأدبية في إطاراتها الحضارية والاجتماعية والإديولوجية معا. وربما يقوم أيضا على ملاحظة التقاليد المتحكمة، والعادات المتأصلة، والذوق السائد العام. فسلوك النقاد، أو مؤرخي النقد، قد يكون معقد المسار إلى حد عجيب؛ ذلك بأنهم يعمدون إلى اصطناع أدوات مختلفة من أجل بلوغ غايتهم. وقد لا يترددون في التظاهر على ذلك بأدوات متناقضة، أو متعارضة في أصلها، على نحو أو على آخر؛ كالأدوات المتخذة في المذهب النقدي الاجتماعي، أو النفسي؛ دون أن يكون ذلك بالضرورة لونا من الانتقائية أو التوفيقية الساذجة بين مذاهب مختلفة إذا كانت شخصية الناقد العلمية، قد عجم عودها، وأحكمت تجربتها، وانفتل ساعدها؛ فلقد أمسى مثل هذا السعي ممارسا في بعض الأنشطة النقدية الغربية المعاصرة، وربما أطلق عليه «التركيب المنهجي»...

5.النقد الجديد بين التحليل والقراءة:

كان النقد في العهود القديمة لا يكاد يعنى بمسألة القراءة إلا قليلا، وإن كنا عرفنا أطرافا صالحة من هذا النشاط في الكتابات الأدبية العربية القديمة نفسها؛ ومن أشهرها الشروح الأدبية التي ألفت حول «حماسة أبي تمام»، ولعل أهمها إطلاقا عملا المرزوقي والتبريزي. كما قرئت نصوص المعلقات تحت كتابات مختلفة. ولا يقال إلا نحو ذلك في ديوان المتنبي الذي قرئ أكثر من خمسين مرة، وفي عهود مختلفة...

بيد أن ذلك كله كان يطلق عليه «الشروح» بكل ما يحتمل لفظ «الشرح» من محدودية وقصور، بحيث لا يجاوز ثلاثة مستويات، كما استخلصنا ذلك من معظم الشروح التراثية للنصوص الأدبية الكبرى: شرح غريب اللغة، وتخريج مشكلات النحو، ثم نثر البيت الشعري؛ ولم يكن ذلك الإجراء، إذن، إلا عملا لا يجاوز البساطة إلا قليلا. في حين انقلب الأمر اليوم من الشرح إلى التأويل والتحليل. ويعني التحليل ما يعنيه من قراءة متبصرة متعمقة متأملة تنصرف إلى السطح بمقدار ما تنصرف إلى العمق. ولقد أصبحت هذه القراءة تزعم لنفسها وضعا نقديا مشروعا يقوم على غرار النقد بمفهومه الكلاسيكي. ولقد تنوعت أشكال القراءة الجديدة فقامت على هامش المذاهب الأدبية الجديدة الكبرى. وبعبارة قد تكون أدق، فإن القراءة الجديدة تنطلق من الخلفيات المذهبية أو المدرسية؛ فإذا نحن نستطيع أن نقرأ النص الأدبي الواحد قراءات متعددة انطلاقا من إحدى تلك المدارس الفنية؛ وإذا القراءة الاجتماعية غير القراءة النفسية، وإذا القراءة القائمة على النزعة الوجودية غير تلك القائمة على النزعة البنوية، وهلم جرا... إن الجهاز المعرفي الذي تقوم عليه إجراءات القراءة الجديدة جهاز معقد ثقيل؛ أما الجهاز المعرفي للأجداد، وفي هذا الجانب بالذات، فلم يكن إلا بسيطا كما رأينا؛ ولم يحاول مجاوزة المستويين اللغوي والنحوي قط. والحق أنهم كانوا منصفين للحقيقة حين لم يطلقوا على ذلك النشاط الذهني غير مصطلح «الشرح».

وعلى أن مثل هذا الكلام قد يحمل على الاعتقاد بأننا نريد بالقراءة التحليلية إلى النقد الخالص، والحال أننا لا نراها كذلك. ولكي تتضح لنا الأمور أكثر علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يحل النقد محل القراءة الجديدة؟ أي هل يمكن الاستغناء عن وظيفة الناقد وتعويضها بوظيفة المحلل؟ ولعل وظيفة القراءة لا ينبغي لها أن تلغي وظيفة النقد، فإنما القراءة جهاز معرفي وجمالي جديد قد يظاهر الناقد على تمثل

ظاهرة أدبيّة بعينها بأيسر السُّبل بحيث يمكنــه أن يستعين بجهد القارئ المحلِّل لدى اتّخاذ موقف بعينه، أو إصدار حكم بذاته. لكن لا يجوز، بأيّ حال، أن ترقــى القراءةُ إلى مستوى النّقـد بمعنـاه الكـامل؛ كمـا لا يمكـن للنّقد أن يرقـى إلى مستوى القراءة بمعناها الكامل أيضاً. فكأنّ القراءة شكل من أشكال المعرفة الأدبيّـة الجديـدة؛ بحيث لا هي أرفع من النّقد درجـةً، ولا هـي أحـطّ منـه منزلـةً. ولكـنّ كـلاًّ منهما يُصنَّفُ في منزلته.

ولعلّ النّقد أن يستند في ممارسـته ووظيفتـه إلى جملـة مـن المعـارف الإنسانيّة الكبرى مثل التّاريخ (ولا نريد نحن هنا أن نتعصّب على التّاريخ فنُلغيَه من اعتبارنا، كما كان البنويّون، مثلاً، يجيئون إليه فيُصيبونـه بالإلغاء، لكنّنا لا نريـد أن نتّخذ أيضاً من هذا التّاريخ جهازاً إخبارياً نستند إليه كلّ الاستناد، لـدى تحليل الظّاهرة الأدبيّة، لنذرَ ما هو أولى بالتّحليل، وما هو ألصق بوظيفة النّصّ الأدبيّ ودلالاته على اختلاف أشكالها)، والفلسفة، والمنطق، واللّسانيّات، وعلم الاجتماع، وعلم النّفس..

على حين أنّ التّحليل الأدبـيّ، وعلـى الرّغـم مـن أنّـه يستند في نشاطه إلى إحدى هذه الثّقافات المعرفيّة، فإنّه يمكن أن ينفلت ويُفْلت، إلى حدّ ما، أو إلى حدّ بعيد، من قبضة التّاريخ وثِقل أحداثـه واضطرابـها ومـا فيـها مـن مغالطات في سرد المعلومات: يقف جهدَه على عمل إبداعيّ واحد يرصده بالدّراسة الأدبيّة بمستوياتها المختلفة، داخل المذهب الفنّيّ الواحـد، مستخدماً إجراءات فنّيّـةً وتقنيّـةً ومعرفيّة جديـدة مثـل التّأويليّة (Herméneutique)، والسّيمائيّة (La sémiotique)، وعلم الدّلالة (La sémantique)؛ وكـلّ مـا يبحـث في نظام العلاقات ومستويات النّسج الأسلوبيّ، وخصائص اللّعبة اللّغويّة ليـهتدي، آخـرَ الأمـر، إلى معرفـة مـا في النّصّ الأدبيّ من ظاهرة مهيمنة، لغوياً ونسجياً وجمالياً على الأقلّ، دون أن يكون مُضطَرّاً إلى وضع كلّ ذلك النّشاط الذهنيّ في إطار زمنيّ تـاريخيّ بالمفهوم التّقليديّ لمعنى

التّاريخ لدى هيبوليت تين. حقّاً إنّ كلّ تحليل تاريخيّ للنّصّ، لا يستطيع هو أيضاً الإنفلات من قبضة التّاريخ، ولكنّ تاريخيّته تظلّ مجرّد تموقُع في إطار زمني معيّن، ليس أكثر وليس أقلّ. ذلك بأنّ محلّل النّصّ، أو قارئه، لو شاء أن يحوّم قراءته في التّاريخ والمعرفيّات الأخراة تعويماً حرفيّاً لحسبناه مُلْغياً, k jpgu l"l hgrvhx, hg^d أمشقّة قد لا يستطيع مجاوزتها أبداً، إذ قُصارة lpgu hgkµr$§ Hd ig dlmk Ygyhx هو رصْدُ نصّ أدبيّ واحدٍ بعينه، وقراءتُهُ قراءة مجهريّة تُحِلُّ فيه الدّقيق، وتُكبّر عبْرَه الصّغير، وتُضخّم من حوله الضّئيل؛ في سعيٍ لتوضيح الغامض، وجَلْوِ المبْهم، وتعريَة المتواري، وإثارة الكامن —بين السّطور، وفي مجاهل الألفاظ- بين سماتِ النّصّ الذي بفضل بعض ذلك قد يجْلُوَلي من جديد. بل كأنّه يكتب ثانيةً، نصّاً جديداً، أو غائباً، انطلاقاً من النّصّ الحاضر؛ وذلك بحكم تلك القراءة المجهريّة، أو نصف المجهريّة، التي وقعت له، وتموْقع هو فيها...

على حين أنّ تاريخيّة النّقد النّظريّ تنطلق، أصلاً، من تاريخيّتها، لتصبّ في تاريخيّة أخراة؛ فتشكّل بذلك شبكة من التّواصلات المعرفيّة القائمة على ملاحظة ظاهرة واحدة، أو عدّة ظواهر، عبر أزمنة مختلفة، وأمكنة متباعدة أو متقاربة، في علاقة جدليّة بين الزّمن والظّاهرة، وقل: بين التّاريخ والإبداع. ويمكن، بتبسيط هذه المفاهيم إلى أدنى مستوياتها، فنعدّ تحليل النّصّ الأدبيّ جزءاً من الأدب الخالص الذي كان طه حسين يطلق عليه«الأدب الإنشائيّ»، ويطلق عليه المعاصرون «الإبداع» (Œuvres)؛ وذلك على أساس أنّه امتداد للعمل الإبداعيّ حيث يعُدّ كثيرٌ من النّقاد الجدُد النّقد جنساً أدبيّاً خالصاً...؛ على حين نَعُدّ نحن نقد النّصّ جزءاً من كتابة تاريخ النّقد، أو جزءاً من التّاريخ في أحد شقّيْه، وجزءاً من الفلسفة والاجتماع في أحد شقّيهما الآخريْن، أي جزءاً من النّظريّة العامّة للمعرفة.

وإذن، فتحليل النّصّ، أو قراءته باصطلاح آخر، هو شكل من الكتابة أدنى إلى الممارسة الإبداعيّة منه إلى أيّ شيء آخر. على حين أنّ علم الاجتماع، وعلم النّفس، وعلم اللّغة العامّ، وكلّ علم آخر هي من الأدوات والخلفيّات التي يمكن أن يتظاهر النّقد بها على التّنظير لهذه العمليّة المعرفيّة القائمة على الخيال الخالص. والسّلوك المعرفيّ هنا جزءٌ من تاريخ المعرفة.

ولا ينبغي أن يعنيَ بعض هذا أنّنا نهجّن ونغُضّ من القيمة المعرفيّة والجماليّة لتحليل النّصّ الأدبيّ ببعض هذا الوصف؛ بل إنّنا نحاول بذلك تجريده أو فصْله عن ركاب النّقد النّظريّ الذي كثيراً ما يسْطو عليه ويغمطُه حقّه؛ ذلك بأنّه لا شيء أرقى في وصف الأدب، من وصف الأدب نفسه ما دامت كلّ المحاولات اللاّهثة التي سعت إلى علْمنة الأدب ونقده؛ ومنها الشّكلانيّة الرّوسيّة، والبنويّة، والتّقويضيّة، والسّيمائيّة التي ظلّت تسعى إلى علْمنة الأدب لم تُفلحْ في مساعيها، ولم ترقَ قطّ إلى مستوى العَلْمنة الخالصة.

ويمكن أن نعدّ النّقد عمليّة تنظيريّة للإبداع؛ من حيث يكون النّقد التّطبيقيّ عمليّة يتجسّد فيها تطبيق التّنظير. فالْمَسْعَيان الإثنان، كلاهما ضروريٌّ بالقياس إلى الآخر. فلا التّنظيرُ، بحكم طبيعته التّجريديّة، بقادر على أن يستأثر بنفسه، ويستقلّ بذاته، ويجتزئ بنتائجه التي تظلّ تجريداً في تجريد؛ ولا التّطبيقُ، بحكم طبيعته العمليّة الخالصة، بمُستطيع أن يُغْنيَ عن تأسيس المنهج، وسَوْق النّظريّات، والبحث في الأصول.

وأمّا نقد النّقد، وهو المظهر الثالث في المعرفة النّقديّة الجديدة، فيمكن أن يمثّل في التّعقيب أو التّعليق على نقد كان كُتب من قبل حول ظاهرة أدبيّة ما، أو نظريّة معرفيّة ما. فالمظهر الأوّل نقد (Critique)، والمظهر الثاني النّاشئ حوله، هو نقد النّقد (Métacritique). ويمثّل ذلك في الأعمال النّقديّة الكبيرة التي تثير من

الجدل ما تثير كنحو ما ألفينا من كتابات حول كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين. وأمّا ما يُكتب من تعقيبات نقديّة، من حول الكتابات النّقديّة الثانية، فيمكن أن يُطلَق عليه: «نقدُ نقدِ النّقد» (Méta-métacritique).

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ النّقد لا ينبغي له أن يكون فلسفة (ومن أجل ذلك سُمّي نقداً لا فلسفة)؛ وإنّما يحاول أن يستعير من مناهج الفلسفة (التّقويضيّة (أو التّفكيكيّة بالاصطلاح الشّائع، ونراه غير لائق)[30] بالنّسبة للنّزعة النّقديّة القائمة على الإجراء التّقويضيّ الذي أصّله جاك دريدا بعد أن استوحى أصولَها من الفلسفات الماركسيّة والفرويديّة والنّيتشيّة، وعلم الاجتماع (نظريّة الصّراع الطّبقيّ بين البنيتين التّحتيّة والفوقيّة وتأثيرهما في كلّ الأعمال الأدبيّة، فيما يزعم الماركسيّون)، بعضَ مناهجهما لتنظير الإبداع ورصْد مظاهره. فلا ينبغي له، إذن، أن يقعَ في فخّ التّنظير الفلسفيّ المجرّد الذي كان، أصلاً، من أجل نفسه؛ أي من أجل البحث في أصول المعرفة من حيث هي معرفة مُفْضيةٌ إلى معرفة الحقيقة التي هي بعض غاية التّفكير الفلسفيّ أساساً. فقد يكون المنطلَقُ في الفلسفة والنّقد متشابهاً، وقد يكون المنهج، في بعض المظاهر، غيرَ متعارض ولا متناقض. ولكنّ ذلك كلّه لا يكاد يجاوز المنطلَقَ والمظهر والمسعَى؛ إذ سرعان ما يجنح النّقدُ نحو الإبداع وأجناسه ليبحثَ في خصوصيّته وخياليّته وشكليّته وأدبيّته من خلال كلّ ذلك، أي في مدى درجة إبداعيّته، أو غيرِ إبداعيّته. وهنالك يُصبح مُضطرّاً إلى الاستعانة بالإبداع من حيث هو أثر مكتوب، أو مرويّ (إذا صرفنا وهْمَنا إلى الأدب الشّعبيّ) من وجهة، والاستظهار بالتّطبيق على هذا الإبداع من حيث هو نشاط ذهنيّ خياليّ يبرّز أدبيّةَ النّصّ، أو غيرَ أدبيّته، من وجهة أخراةٍ. على حين أنّ الفلسفة لا تجنح بحكم طبيعتها التّجريديّة لشيء يمكن

---

[30] ينظر عبد الملك مرتاض، نظريّة التّقويض (مقدّمة في التّمنهج والتّأسيس)، في علامات، جدة، ع. 34، ديسمبر 1999.

أن يطبّق، أي لشيء يمكن أن يُنتفع به في مجال العمل، وذلك على الرّغم من أنّ الفلسفة البراغماتيّة الأمريكيّة لا ترى الحقيقة إلاّ إذا كانت مُفيدةً حين قرّرت بأنّ «كلّ ما هو حقيقيّ نافع، وكلّ ما هو نافع حقيقيّ»[31]، أي أنّها تعُدّ النّفعيّة العمليّة لأيّ فكرة معياراً لحقيقيّتها[32]. وبذلك ربطت التّفكير المجرّد بالعمل، والحقيقة بالمنفعة المادّيّة.

فكأنّ ماهيّة الفلسفة عقلانيّة، وماهيّة النّقد رُؤْيويّة.

والنّقدُ، نتيجة لكلّ ذلك، ليس جمالاً عقليّاً ولا فنّيّاً، وإنّما هو درجةٌ وُسْطى بين الفلسفة والعلم والفنّ بحيث يقع على حافّة كلّ من هذه الحقول دون أن يكون منها صراحة، أو لا يكون منها صراحةً أيضاً؛ فضلاً عن أن يكون أحدها. وهذا هو سرّ الجدل الذي لا يبرح مضطرماً بين النّاس: أعني هل النّقد علم؟ وإن كان علماً فأين تكمُن علميّته؟ أهي في الأحكام المستنبطة التي هي في أصلها مستوردٌ من الفلسفة أو علم الإجتماع أو حتّى بعض العلوم الأخرى؟) ولعلّ بعض ذلك ما حاولت الشّكلانيّة الرّوسيّة على أيدي أقطابها شكلوفسكي، وتينكنوف، وإشينبوم، ورومان ياكبسون حين شقّت على نفسها أعْنَت المشقّة من أجل الرّقيّ بالأدب إلى مستوى العلم. ولكنّ النّاس لم يعترفوا قطّ بأنّ نتائج الحركة الشّكليّة الرّوسيّة تعدّ مُفضيةً إلى علميّة النّقد الأدبيّ؛ وظلّت ثمرات جهودها مجرّد تيّار نقديّ كبقيّة التّيّارات الأخرى التي تألّقت ثمّ اضمحلّت، أو خفت تألّقها على الأقلّ كالوجوديّة، والماركسيّة، والبنويّة، مع اختلاف، بطبيعة الأمر، في الوسائل المستخدمة، والرّؤى المبصرة، والنّتائج المستخلصة، بحكم كلّ ذلك.

[31] Gérard Deledalle, Encyclopædia universalis, pragmatisme

[32] Dictionnaire Hachette, Pragmatisme.

ثمّ هل يمكن تطبيقُ المنـاهج، الـتي لم تكـن أصـلاً إلاّ لذاتـها، علـى غـير مـا وُضعت له، وهو الإبداع؟ وهل يجوز تهجينُ التّفكير النّقديّ الخالص مع التّفكير الفلسفيّ الخالص لتأسيس منهج مستخلَص من هذين التّفكيريْن المتقاربيْن، على نحو ما على الأقلّ؟ ولكن كيف يجوز تطبيق منهج لم يكن إلاّ من أجل تأسيس المعرفـة في نصاعتها وخصوصيّتها، أو البحـث في أصولها المعقّدة؛ أي مـن أجـل البحـث عـن الحقيقة بما هي حقيقة، على حدّ تعبير الفلاسفة أنفسهم -على الأدب الذي لم يكـن قطّ إفرازَ عقل خالصٍ كالفلسفة؛ ولكنّـه كـان، منـذ كـان، في كينونتـه إفـرازَ خيـال خالص؟ ربما تكمن المشكلة في هـذه الإشكاليّة. وربمـا تنطلـق كـلّ الأسئلة مـن هـذا السّؤال الجوهريّ الذي يجب أن نُلقيَه على أنفسنا كلّما جئنا ننظُر للأدب؛ أي كلّمـا جئنا نخوض في أمر النّقد، أي كلّما جئنا نسعى إلى تأسيس نظريّـة معرفيّـة لـلأدب، أو نظريّة للأدب، دون وصف. ولعـلّ هـذا السّؤال، وقـد يكـون أخطـرَ مـن كـلّ مـا طرحناه إلى حدّ الآن، هو: هـل يرقـى النّتاج الخيـاليّ إلى مستوىً نستطيع معـه أن نؤسّس عليه، أو انطلاقاً منه، نظريّة معرفيّـة، كمـا نؤسّس نظريّـاتٍ معرفيّـة حـول النّتاج العقليّ البحت؟ وهل؟ وهل؟... أي هل يمكـن أن يتمّ تأسيس نظريّـة نقديّـة بناءً على أشكال الإبداع، ثمّ بناءً على درجة أدبيّته: ثـراءً ونضوبـاً، وجـودةً ورداءةً؟ أم نؤسّـس طرائـقَ الكتابـة الإبداعيّـة علـى دعـائم النّظريّـة النّقديّـة؟ أي هـل يسـبق التّأسيسُ النّظريُّ ما يمكن أن نُطلق عليه التّجلّيات الإبداعيّة (المراحل التي يمـرّ بـها الإبداع) أو أنّ الإبداع هو الذي يكون أبداً أصلاً في تأسيس النّظريّة؟ أو أنّ الأمر يكون طوراً هكذا، وطوراً هكذا، بحيث لا يمكن القطعُ بالجواب؟

إنّنا نميل إلى أنّ الإبداع العظيم كثيراً ما يكـون أصـلاً في تأسيس النّظريّـة، أو ميلاد المذهب الجديد، خذ لذلك مثلاً القصيدة العربيّة التي تكوّنـت في غيـاب النّقد المنهجيّ، بل النّقد بأيّ معنىً من معانيه المدرسيّة، وسبقته بأزمنة سحيقة، والدّرامـا

الإغريقية التي سبقت النظريات النقدية الأرسطاطاليسية بأزمنة سحيقة، أو سحيقة نسبيا. على حين أننا نلاحظ أن البنوية (النقد البنوي) لم تنشأ في فرنسا، في حقيقة الأمر، إلا في حضن الثورة التي قادتها الرواية الجديدة التي تنكرت لكل التقاليد الروائية السائدة من قبل في فرنسا، وفي العالم كله.

وأيا كان الشأن، فإن الذي يعنينا، هنا والآن، ليس الإجابة، بالضرورة، عن هذه الأسئلة التي قد تظل دهورا متطاولة دون جواب. وقد يكون من الخير لها، ولنا أيضا، أن تظل كذلك إلى يوم القيامة، وإنما الذي يعنينا، حقا، هو طرح الأسئلة في حد ذاتها. والحق أننا لو استطعنا أن نعيد لفن السؤال نقاءه السقراطي، وأخرجناه من مستنقع السوفسطائيين الذين كان قصاراهم هزم الخصم بأي من وسائل البرهنة العقلية، ما سلم منها وما لم يسلم[33] لاهتدينا السبيل إلى تأسيس نظرية نقدية قد تكون أساسا لمعرفة نقدية مستقبلية، إذ لم يكن حسن إلقاء السؤال، كما جاء في آداب التعلم، إلا مظهرا من مظاهر حسن التفكير.

6.بأي أداة؟ ومن أي منطلق؟

لعل المعضلة العويصة التي تظل تواجهنا، والتي هي قائمة أمامنا، أننا نريد أبدا أن نواجه النص الأدبي إما بأحكام مسبقة (وهي سيرة من سير النقد التقليدي)، وإما بوسائل تقنية جاهزة (التعويل على اصطناع أدوات منهجية معروفة سلفا لدينا بحيث نصبح محكومين بها في أي نشاط نقدي للنص، وربما يكون هذا الشأن هو سلوك المبتدئين، أو النقاد الكسالى الذين يجتزئون من المعرفة بما ألموا به دون التطلع إلى الاستزادة من المعرفة، وإلى الإبداع في النشاط الذهني على نحو لا يشبه معه العمل

الراهن العمل السابق، ولا العمل السابق، العمل الأسبق...) دون أن ننطلق من ذاتنا العميقة الصافية؛ وذلك لتناول النص الأدبي بأدوات متجددة، وبموضوعية صارمة إزاء النص المتناول.

ومن المعضلات النقدية الكبرى التي لم تبرح تحير منظري الأدب أيضا، وخصوصا الأدباء المبدعين، والتي لا نعتقد أن النظرية النقدية ستنتهي فيها إلى حكم نهائي، وإن كانت ربما زعمت للناس بعض ذلك على عهدنا هذا هي: هل ينطلق النقد من ذاته وخصوصيته لتأويل «أنته» (من «الأنت»، أي من الموضوع الذي يتحاور معه؛ أي من الإبداع الذي يتناوله من حيث هو إفراز خيال، لا إفراز عقل)، وإنما تراه ينطلق من ذات غير ذاته، ونفس غير نفسه، وجوهر غير جوهره، أي خصوصية غير خصوصيته؛ فينتهي في كثير من استنتاجاته إما إلى الفشل الصراح، وإما إلى الحيرة السامدة، وإما إلى الغموض المعمى.

وعلى الرغم من أن أصل المعرفة في كثير من مظاهرها ثمرة لتجارب فاشلة يمنى بها الإنسان من قبل؛ إلا أن المرء لم يزل يحاول ويجرب، ويتجرع نغب الخيبة أنفاسا، ويجني ثمرات الفشل المرة، إلى أن ينتهي، آخر الأمر، إلى تأسيس نظرية، أو بلوغ درجة المعرفة الخالصة... ولعل ذلك هو ما كان يذهب إليه بيكون من أنه «لا يمكن الوصول إلى التجربة الجديدة إلا بعد مراتب من التجارب السلبية»[34] إلا أن النقد إلى اليوم، في رأينا، لم يتخذ له منهجا قائما على ذاته، يقرأ به «أنته»؛ أي منهجا منطلقا من الذات ليتناول به الموضوع. ولنذكر، هنا، أن الانطلاق من الذات ليس مشينا في الممارسة النقدية التي يستحيل عليها، وذلك بحكم طبيعتها الأدبية أساسا، أن تظل محايدة حياد العلوم الدقيقة مثلا في منهجها وسعاها، وطرائق البرهنة عليها. فالذات ذات لأنها منبثقة من الإنسان، والموضوع

34 م. س، ص. 230

نفسُه، هنا، هو موضوعٌ بالمفهوم النّسبيّ فقط؛ لأنّـه نِتاج خيـال إنسـانيّ؛ فهو إذن موضوعٌ بحكم أنتيّتِه، وقابليّته للحوار مع الأنـا/الـذات؛ وإلاّ فـلا ينبغـي أن يلتبس الموضوعُ/الأنتَ الذي قد يكون التّاريخ، وقـد يكـون الشّعر، وقـد يكـون أيّ خطاب آخرَ بالموضوع؛ بالمـادّة المعدنيّـة، أو الذرّيّـة، أو التّرابيّـة، أو المائيّـة، أو أيّ مـادّة أخراةٍ تكون موضوعاً لمنهج البحث في العلوم الدّقيقة، أو العلوم الطّبيعيّـة. ذلـك بـأنّ موضوعيّة الأنت/الإبداع هي في أصلها، وبحكم تركيبتـها، نتـاج للـذات، وثمرة من ثمرات نشاطها. فموضوعيّتـها موضوعيّـة بحكـم تقابلـها مـع الـذات الثانيـة الـتي تستحيل هي نفسها في مرتبة أخراةٍ إلى موضوعيّة نسبيّة؛ وهكذا إلى ما لانهاية...

وإذن، فبأيّ أدوات؟ ومـن أيّ المنطلقات؟ وهـل هنـاك نظريّـة نقديّـة واحـدة مسلّمة يمكن الاستنامة إليها، والانطلاق منـها للتّنظـير أو للتّطبيـق؟ وهـل في غيـاب ذلك يجوز لأيّ من النّاس، أي لأيّ من النّقّاد المفكّرين، أن يشقّ عصـا الطّاعـة على كلّ هذه النّظريّات والمذاهب ويستريح؛ شاقّاً له سبيلَه الخالصـةَ لـه، محـاولاً ابتكـار مذهب، هو أيضا يبني عليه تفكيره النّقديّ؟ وإذا كان ذلك غير مرفوض معرفيّـاً، ولا حتّى افتراضيّاً، فهل أيٌّ من النّاس يكون قادراً على إتيان ذلك؟ وهـل يجـوز للنّاقد المستنير، ما لا يجوز للنّاقد المبتدئ الحسير؟ إنّ بعض هذه المساءلات يذكّرنـا بسيرة المقلّدين للمذاهب الفقهيّة فلا يستطيعون الحَيْدودةَ عنها قيد أنملة، لأنّهم لا يعرفـون أصول تلك المذاهب من الكتاب والسّنّة والإجمـاع والقيـاس، في حـين أنّ الفقيـه الملمَّ المدركَ لأصول تلك المذاهب يمكنه الاجتهاد في اتّباع ما يراه الأمثل في تعبّده...

ولعلّ الأنفع في كلّ هذه المذاهب الأدبيّة أنّها كثيرة ومتداخلة على نحو يحمل المستنير من النّقّاد على شقّ طريقه، مادام الأمرُ قائماً على أنْ لا شيء نـهائيٌّ في هـذا الحقل. لكنّ هذه السّيرة لا تحلّ المشكلة النّقديّة أيضاً، ولكنّها تعقّدها تعقيداً

وإذن، وإذن...

وإذن، وإذن...

7.هل للنقد من ماهية؟

إن النقد ما دام منطلقه من ثنائية الخيال والعقل؛ أي من الذات والموضوع (وتبدو هذه الثنائية كالأمر المحتوم)؛ وذلك بحكم أن النقد، كما في تصورنا الآن على الأقل، ليس علما خالصا (وهو مسعى حاول أقطاب الشكلانية الروسية إثباته بالتنظير والتطبيق في أبحاثهم التي ظهرت على مدى زهاء عشرين عاما، أو كما يزعم ذلك أشياعهم على الأقل، كما سلفت الإشارة إلى ذلك)، ولا فلسفة خالصة، ولا فنا أيضا خالصا (نظرية الفن للفن)، ولا إبداعا خالصا أيضا كما يزعم أصحاب المدرسة النقدية الجديدة في حذلقة سوفسطائية عابثة؛ ولكنه نقد فقط. أي هو شيء تستميز جوهريته من جملة من الجواهر الأخرى دون أن يكون هو، بالضرورة، مجرد صورة لها. فكأنه المجال المعرفي المهجن عن هذه الجواهر كلها.

وليس التهجين عيبا في تأسيس النظريات؛ بل قد يكون ضرورة عملية في كثير من المجالات والحرف والأنشطة من أجل التوصل إلى نتيجة من النتائج؛ أي إلى الحقيقة التي هي أسمى ما يبحث عنه، وفيه، العقل البشري. فالأسلوبية، مثلا، مهجنة عن النحو والبلاغة وعلم اللغة. ومثلها علم الدلالة (Sémantique) الذي هجن عن شيء من البلاغة والنحو والعروض واللسانيات العامة. بل مثله مثل اللسانيات التي كان دوسوسير (De Saussure) يعرفها بأنها «فرع خاص، من علم عام، هو السيميائية»[35] (Sémiologie).

وليس ينبغي أن يعني هذا أن الأسلوبية، أو علم الدلالة، أو أمهما اللسانيات، لسن، بحكم هذه الهجونة التي علقت بهن، من العلم على شيء؛ بل

[35]Jean Verrier, Encyclopædia universalis, Récit.

إن الأسلوبية، مثلا، استطاعت أن تتأسس بذاتها، وتستقل بنفسها كالشجرة المثمرة المهجنة عن سوائها؛ فتكون هذه الهجانة من أجل اكتساب لصفات جديدة قوية ومنيعة، ومميزة كريمة، لا ضعيفة أو «لئيمة»، كما تعرف المعاجم العربية هذا المعنى...

إن النقد ما دام يصطنع أدوات أجنبية عنه، يؤول بها نتاج نفسه، ويصطنعها ابتغاء التوصل إلى معرفة حقيقية لذاته، أو معرفة حقيقة ذاته (النص الأدبي). ثم ما دام معترفا بقصوره، سلفا، عن بلوغ الحقيقة، أو اكتناه الغاية، بأدواته القاصرة وحدها (الذوق والانطباع والمثاقفة، أو التناص والممارسة...) فإنه سيظل دعيا على صراحة نسبه، وغريبا على عراقة انتمائه إلى نفسه، وانحداره إلى عتوره، واعتزائه إلى أرومته.

8. بأي منهج؟

أجل، بأي منهج؟ أم بأي من المناهج؟ بل أم بأي من اللامنهج؟ وهل في وجود هذه الوفرة الوفيرة، والكثرة الكثيرة من هذه المناهج، أو من هذه اللامناهج، يمكن التحدث، بالدليل الصارم، والبرهنة العقلية الدامغة عن شيء اسمه، في حقل، بل في حقول، النقد: المنهج؟

إن عالم الاجتماع (Sociologue) قد يحلل النص الأدبي، هو أيضا، (ولما ذا لا؟ ما دام الأدب كائنا يتيما لقى في الفضاء يمتلكه كل من وجده، ويدعيه كل من رأى أن يدعيه ولا حرج عليه) برؤية سوسيولوجية خالصة؛ ولكن هل محتوم علينا أن نصنف مثل ذلك التحليل على أنه كتابة أدبية: بصرف النظر عن كونها إبداعا أولا، أم إبداعا ثانيا...؟ وهل يمكن أن ترقى كتابته تلك إلى مستوى تحليل النص كما يحلله الناقد الأديب، والناقد اللسانياتي، والناقد السيميائي...؟ فقد تربة

السّوسيولوجيا، القائمة على النّظريّـة الماركسيّة. النّصّ بمحيطه، أو تجعله نتاج جماهير، أو إفراز طبقة من هذه الطّبقات التي تبرع الماركسيّة في تعريفها، وتحديد الفُروق بينها، وإقامة الصّراع، على الرّغم منها، بينها، أو تُلصقه بهموم المجتمع، أو تحلّل عبره الإديولوجيا الكامنة أو الظّاهرة، القائمة فيه بالفعل، أو المفترَض قيامُها. أو تأتي كلّ ذلك معاً، أو تنهض ببعض ذلك فحسب؛ ولكن ذلك النّصّ سيظلّ متناوَلاً من مستوىً اجتماعيّ قاصر، بكلّ ما في هذه الاجتماعيّة من فجاجة. وهو قاصرٌ لأنّه لا يستطيع أن يجاوز الحدود السّوسيولوجيّة الميكانيكيّة، كما يصفه ببعض ذلك رولان بارط[36]؛ أي أنّه ينهض على رؤية فلسفيّة للعالَم، قائمة هي أيضاً، على رؤية فلسفيّة أخرى منبثقة عن حكم مسبق لهذه الرّؤية للعالَم؛ وذلك لأنّها تقوم بحكم طبيعتها على الاعتزاء إلى إديولوجيا منها انطلقتْ انطلاقاً موجَّهاً إلى قراءة الإبداع، ومن منظورها ذاك سجّلت قراءتها لذلك الإبداع.

وإذا كنّا لا نُنكر وجود عناصر اجتماعيّة يحملها كلّ إبداع، كما كنّا أومأنا إلى ذلك في الفصل الذي وقفناه على النّقد الاجتماعيّ، فإنّ ذلك، مع ذلك، ما كان ليحملنا على التّسليم بالمساعي الإديولوجيّة التي تجعل من النّقد الأدبيّ مجرّد مظهر فجّ، متسلّط متعسّف، يقمع النّصّ ويؤوّله سلفاً، وذلك بناء على الرّغبة الجامحة في إخضاعه لهواه الإديولوجيّ.

فالسّوسيولوجيّ، ومعه النّفسانيّ، ومعهما غيرُهما ممّن يتدخّلون في النّقد الأدبيّ انطلاقاً من مذاهب أجنبيّة عن الأدب: لا يمكن أن يُفضيَ سعْيُهم ذاك إلى أيّ نتيجة تُذكر.

<><><><><><><>

[36] Cf. R. Barthes, Essais critiques, p. 252.

الفصل الثالث

النّقد والخلفيّات الفلسفيّة

ما أكثر ما أغرى الأدبُ العلماءَ والفلاسفةَ والمفكّرين بتناوُله، والتّعلُّق بالفضول العلميّ إليه، والتّطلّع الظّامئ إلى الحَوْم من حوله: إمّا تعليقاً عليه، وإمّا تفسيراً له، وإمّا تنظيراً لأشكاله، وإمّا رفضاً للتّنظير له بحجّة أنّ الكتابة خادعة، وأنّها لا تقدِر على احتمال شيء من الحقيقة، كما كان يزعم ذلك أفلاطون(Platon, 427-348 av.J.C) منذ الأزمنة الموغلة في القدم.

والحقّ أنّ الذي يكتب شيئاً من الإبداع ابتداءً من درجة معيّنة من الرّقيّ، وفي مستوىً ما من الجمال الفنّيّ، قد يَشُقُّ على أيّ دارس له إبعادُ كتابته من أشكال التّفلسف. فلا كاتبَ، إذن، إلاّ وهو فيلسوف بالمعنى الثّقافيّ العامّ، ولكنْ ليس كلُّ فيلسوفٍ كاتباً. ولعلّ الذي ظاهر على ذلك، أو بعضه على الأقلّ، أنّ معظم المذاهب النّقديّة تنهض، في أصلها، على خلفيّات فلسفيّة؛ على حين أنّا لا نكاد نظفر بمذهب نقديّ واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبيّة. وما ذلك إلاّ لأنّ الأدب ليس معرفة علميّة مؤسَّسةً تنهض على المنطق الصّارم، والبرهنة العلميّة، ولكنّه معرفة أدبيّة جماليّة أساسُها الخيالُ والإنشاء، قبل أيّ شيء آخر.

ونصادف، فيما نعرف ونعلم، مفكّرين وفلاسفةً عُرفوا بكَلَفِهم بالخوض في أمر الأدب والإيلاع به. ومن هؤلاء يمكن أن نذكرَ جاك دريدا (-Jacques Derrida, 1930) في نزعته التّقويضيّة (La déconstruction)[1]، وجان بول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) في نزعته الوجوديّة، وموريس بلانشو (Maurice Blanchot, 1907-1998) في نزعته التّفكيريّة، وغيرهم من المفكّرين المعاصرين. وكان جان بول سارتر نشر مجموعة من المقالات النّقديّة، تنهض على النّزعة الفلسفيّة في تأسيساتها الكبرى، في كتاب له عام1947 بعنوان (Qu'est-ce que la littérature ?)[2]. وكان هذا الكتاب في أصله مجموعة من المقالات نشرها في مجلّة «الأزمنة الحديثة» (Les Temps modernes) تناول فيها بالتّأمّل والتّنظير مشكلات الكتابة[3].

ولمّا كانت طبيعة الكتابة الأدبيّة في ذاتها فلسفيّةً إلى حدّ ما، أو إلى حدّ بعيد، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك (ولعلّ ممّا يدلّ على ذلك أنّ جائزة «نوبل» تمنح كلّ عام بعنوان الأدب، لا بعنوان الفلسفة...)؛ فقد أغرت طائفةً من المفكّرين بالخوض في الظّاهرة الأدبيّة كما ألفيْنا الماركسيّين يخوضون في شأنها من موقعهم الفلسفيّ الخالص، وهو القائم على «المادّيّة الجدليّة» (Matérialisme dialectique)، أو من منطلقهم الاجتماعيّ أيضاً المستنبط من «المادّيّة التّاريخيّة» (Matérialisme historique).

لكنّ السّؤال الكبير الذي يجب إلقاؤه على النّقد الفلسفيّ، أو ما يمكن أن يُطلَق عليه كذلك، هو: هل للفلسفة من «الكفاءة الأدبيّة» (ونريد بذلك إلى التّحكّم في عطاءات اللّغة وأسلوبها ومجازاتها واستعاراتها وكناياتها وانزياحاتها، وكلّ

---

[1] Cf. Pierre Zima, La déconstruction ; J. Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967 ; L'écriture et la différence, Seuil, Paris, 1967 ; La voix et le phénomène, P. U. F., Paris, 1967.

[2] ترجم هذا الكتاب تحت عنوان: «ما الأدب؟» محمّد غنيمي هلال، ونشر بالقاهرة بدون تاريخ

[3] Cf. Jacques Lecarme, Le sens de l'écriture, in Encyclopædia universalis, (Sartre).

الخصائص الأسلوبيّة، والطّرائق النّسجيّة التي لا يعرفها إلاّ «تِقْنِيُو» اللّغة وخبراؤُها، أي القادرون على فهم خفاياها اللّطيفة، وإدراك أسْيِقَتِها بالدّقّة المطلوبة، والعمْق المقبول...) ما يرقَى بها إلى تحليل الظّاهرة الأدبيّة تحليلاً «أدبيّاً» حقيقيّاً بعيداً عن تمحّلات الفلسفة؟ إنّا لنعلم أنّ الفلسفة هي مفتاح المعرفة الإنسانيّة، وأنّ الذي يعرف الفلسفة، من الوجهة النّظريّة على الأقلّ، يستطيع أن يسْتأثر بمفاتيح المعرفة، أو بطائفة كثيرة منها، ولو بدرجات متفاوتة؛ ولكنّ المعرفة الإبستيمولوجيّة والمنهجيّة هما اللّتان تُظاهران الفيلسوف الحقّ على القدرة على الخوض في الظّاهرة الأدبيّة على نحو كامل، أو على نحو ما... لكن لا ينبغي أن نخادع أنفسنا فنحسب أنّ كلّ الفلاسفة، أو كلّ علماء الفلسفة، قادرٌ على الخوض، بكفاءة معرفيّة مطلقة، في قضايا الأدب وأجناسه. فآراء سارتر الأدبيّة المتمحّضة للمسألة الإلتزاميّة لم تستطع أن تعمّر أكثر من عشرة أعوام[4]. بل إنّ كثيراً من هؤلاء وأولئك لا يخوضون -إمّا لأنّهم لا يستطيعون، وإمّا لأنّهم لا يريدون- لا من قريب ولا من بعيد في أمر هذا الأدب؛ ممّا جعل اشتغال الفلاسفة بالأدب لا يجاوز أسماءً معيّنة في كلّ عصر من العصور...

ولعلّ الذي يحمل الفلسفة على الخوض في النّصّ الأدبيّ ويُغريها به، أنّها تزعم أنّ لها من الأدوات الإجرائيّة، ومن الإحاطة الإبستيمولوجيّة، ومن الكفاءة المنهجيّة، ومن وسائل القدرة على الفهم والتّأويل، وربّما البرهنة على هذا الفهم وتأويل الفهم أيضاً: ما ليس لِسَوائها من حقول المعرفة الأخرى. فلمْ يزل النّقد يبحث، منذ فجر تاريخ الأدب الإنسانيّ، قبل خمسة وعشرين قرناً على الأقلّ، عن الطّرائق المُثلى التي يتولّج من خلالها إلى النّصّ الأدبيّ من أجل فهم قصديّة نصّه من وجهة، وقصديّة مؤلّفه، والخلفيّات التي أفضت إلى كتابة ذلك النّصّ، على ذلك الشّكل بالذات، وليس على شكل آخر، من وجهة أخراة. فلقد ظلّ القاسمُ المشترك

[4] Ibid.

للفلاسفة النقّاد، أو للنقّاد الفلاسفة، هو تأسيس فلسفةٍ واعيةٍ للأدب تسعى إلى تجديد سيرة العالَم من وجهة، وإلى تنشيط الأعمال الأدبيّة على نحو يجعلها تطرح هذا العالم على بساط البحث محاولةً تجميل الحياة فيه في الوقت ذاته، وذلك من أجل ممارسة تجربة ميتافيزقيّة، أو اختيار وجوديّ، من وجهة أخراة[5].

والمشكلة الأدبيّة كلّها هي: هل يستطيع الأدب أن يكون شهادةً على النّاس، والتزاماً معهم، وامتداداً لالتعاجاتهم وما يضطرب في طواياهم؛ أم لا يعدو كونه لغةً شاحبةَ الدّلالات، طائرةَ الأصوات، جميلةَ العبارات، بديعة النُّسوج، ثمّ لا شيء من وراء ذلك، ولا شيءَ غيرُ هذا اللاشيء؟ أمّا الفلاسفة، وخصوصاً أولي النّزعة الاجتماعيّة منهم [وكلّ الذين يتوخّون النّزعة النّفعيّة (Utilitarisme) من شُؤُول الأشياء كالأمريكيّين] ومنهم الماركسيّون -سواء بالمفهوم الإيديولوجيّ السّياسيّ الاقتصاديّ القائم على الصّراع بين الطّبقات، أم بالمفهوم الاجتماعيّ التّاريخيّ القائم على مجرّد الوعي بالظّاهرة لتوظيفها في فهم ظاهرة أخراة، ومنها فهمُ النّصّ الأدبيّ انطلاقاً من خلفيّاته الاجتماعيّة- فإنّهم يرَوْن بضرورة ارتباط النّصّ الأدبيّ بشبكة من المعطيات المعقّدة بحيث يغتدي «كُلاًّ لا يتجزّأ»[6] منها.

ولعلّ من أهمّ من أثر تأثيراً عميقاً في النّقد الأدبيّ، بعد فرويد وماركس، وانطلاقاً من الرّؤية الفلسفيّة الخالصة، وخصوصاً في النّصف الأخير من القرن العشرين: جاك دريدا الذي وَقَفَ كثيراً من جهده الفكريّ على الكتابة واللّغة، أم أليس هو القائل بشأنهما: «إنّ أصل الكتابة، هو نفسه أصل اللّغة، والفصل بين هاتين المسألتين أمرٌ عسير»؟

[5] Cf. Carloni et Filloux, La critique littéraire, p. 101.
[6] Ibid., p.99.

والحقّ أنّ اللّغة، ومعها الكتابة، من القضايا الجوهريّة في إبداع الإنسان منذ استكشاف الأبجديّة التي كانت إعلاناً لميلاد التّاريخ البشريّ. ولمّا كان الإنسان، مضافاً إليه الكون والطبيعة والله، من القضايا الكبرى التي شُغِلت بها الفلسفةُ منذ نشأتها الأولى إلى يومنا هذا؛ فقد كان منتظراً أن تُعْنَى كلّ فلسفة يعنيها الكون وما فيه بلغة هذا الإنسان، ووسيلة التّبليغ لديه، وأداة الفهم والإفهام التي يصطنعها، وأساليب البيان والتّبيين التي يتوسّع في استعمالها؛ وذلك على أساس أنّ اللّغة هي أداة الكتابة، ومن ثمّ أداة راقية من أدوات المعرفة. وإذن، فليس عجيباً ولا غريباً أن نجد معظم الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو، إلى كانْط وهيجل، ثم سارتر ودريدا: يُعْنَوْن باللّغة ويبحثون في سيرتها اللّطيفة. ومن أقدم المقولات التي تندرج ضمن هذا السّياق مقولة أرسطو الذي قرّر أنّ «الأصوات التي تبثها الحنجرة هي رموز لِلواعج النّفس؛ في حين أنّ الألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي يبثها الصّوت». على حين أنّ أفلاطون كان لا يزال يردّد أنّ الكتابة -النّصّ المكتوب- مخدّرٌ ليس فيه منافعُ للنّاس...

موقف الفلاسفة من الكتابة

وعلى ذِكْر رأي أفلاطون السّيّئ جدّاً في الكتابة؛ فإنّ علينا التّوقّفَ لدى رأيه هذا لمحاولة مناقشته؛ فلقد كان الفيلسوف الأوّل المثالي يعادي الكتابة ويراها أداةً لتشويه الحقيقة؛ فقد ذكر الشّيخ في كتابه: « Phèdre » أنّ «الكتابة هي من السّوء بالضّرورة؛ لأنها خارجة عن دائرة الذاكرة؛ ولأنّها لا تنتج علماً ولكنْ رأياً؛ ولأنّها، أيضاً، لا تنتج حقيقةً، ولكنْ مظهراً»[7].

[7] Jacques Derrida, La dissémination, in Pierre Zima, La déconstruction, une critique, p. 40.

وإذن، فإنّ أفلاطـون ينعَـى علـى الكتابـة الأدبيّـة أنّـها لا تستطيع أن تنتج الحقيقة، وكأنّ كلّ كتابة أخراةٍ، وبما فيـها الكتابـةُ الفلسـفيّة نفسُـها، قـادرةٌ على إنتاج هذه الحقيقة. ويبدو أنّ أفلاطون كان متأثراً بموقف أستاذه سقراط (Socrate, 470-399 av. J. C.) الذي لم يكن موقفُه من الكتابة أقلّ سوءاً من تلميذه.[8]

وأمّا في العهود الحديثة فنجد كثيراً من الفلاسفة يقومون من الكتابة هذا المَقام السّيّئ؛ وذلك أمثال هسرل (Edmund Husserl, 1859-1938)، وجـان جـاك روسو (Jean- jacques Rousseau, 1712-1778)، وكونديّاك (Étienne Bonnot Condillac, 1714-1780)، وهيجل (Friedrich Hegel, 1770-1831)، وهـو صاحب نظريّة «مركزيّة العقل» (Logocentrisme). ولعلّه كان يريد بها إلى مركزيّة العقل الأوربيّ، بكلّ ما في هذه النّظريّة من احتقار للشّعوب غير الأوربيّة؛ ولعلّـها ليست إلاّ امتداداً لما كان يجري في أذهان المفكّرين الأوربيّين إبّان القرنين الثامنَ عشرَ، والتّاسعَ عشرَ: حيث نجد أرنست رنان، مثلاً، يتّهم العقل العربيّ بالنُّضوب والعُقم والقصور؛ وأنّ «السّاميّ يمتلك حسّاً محصّناً عن جلال وحدانيّة الله؛ وأنّـه مدفوع إلى ذلك بدافع الحاجة المتصلّبة إلى العدالة؛ ولكنّه يُذنب بتعصّبه الأعمى، وبضحالة خياله، وبقصوره الجماليّ والسياسيّ، وباحتقاره للعلم الوضعيّ (Science positive)».[9]

وأيّاً كان الشّأن، فإنّا نجد كثيراً من الفلاسفة القدماء والمعاصرين يقفون من الكتابة موقفاً قاسياً فيتّهمونها بما لا يجوز، ويعادونها ألدّ العداء إلى حدّ أنّ كونديّاك ذهب في اتّهام الكتابة كلّ مذهب، وغالى في رأيه كلّ مُغالاة؛ حتّى زعم أنّ «جذور

[8] Ibid.
[9] Ernest Renan, in André Caquot, , in Encyclopaedia universalis, Sémites; G. Levi Della Vida, Storia e religione nell'Oriente semitico, Florence, 1924.
10.Derrida, op. Cit., p. 45 et suiv.

الشرّ تكمن في الكتابة. وأنّ الأسلوب -السّخيف- إنّما يعني الأسلوب/الكتابة (...). وحسْبُ المرء أن يكون منهجيّاً لكي لا يكون سخيفاً»[10].

على حين أنّ هيجل كان يُؤْثِر «المفهوم»، أو «المضمون» على التّعبير في بحوث علم الجمال؛ رافضاً بذلك جمعانيّة (Pluralité) المعاني، أو تعدّديّة السّمة. ولقد جاراه في ذلك اللّسانيّاتيّ الدّانماركيّ لويس هجيلمسليف (Trolle Hjelmslev, 1899-1965) الذي كان يُؤْثِر مستوى المضمون على مستوى الشّكل. بل لقد ذهب دو صوسير نفسُه إلى مُشايعة المُفْهَمة فيما يزعم جاك دريدا؛ وذلك حين يقرّر «أنّ اللّغة والكتابة نظامان متمايزان للسِّمَة؛ والعلّة الوحيدة لوجود الآخرِ إنّما هي من أجل أن يمثِّل الأوّل»[11]. ويناقش دريدا دو صوسير بنقْض مقولته مقرّراً أنّ «أصْل الكتابة، هو نفسه أصْل اللّغة؛ والفصْلُ بين هاتين المسألتين أمرٌ عسير»[12].

وإذا كانت الكتابةُ هي الأدبَ، وإذا كانت الفلسفة قامت منها هذا المقامَ غيرَ المحمودِ، قبل مجيء جاك دريدا على الأقلّ؛ أليس ذلك يعني أنّ علاقة الفلسفة بالنّقد قديمة، وأنّ الفلسفة كَلِفت بالأدب، على انزعاجها منه، لأنّه استطاع أن يشكّل رافداً من روافد الجمال المعرفيّ الذي لا يوجد في أيّ جنس آخر من الفنون؟

وأمام هذا العَداء الذي أشهرته الفلسفة المثاليّة على الكتابة، فقد كان لا مناص للفلسفة المعاصرة الثوريّة من أن تقوم مقاماً آخرَ محموداً من الكتابة، وأن تجتهد في تبْيان منافعها للنّاس، وأنّها هي التي تحمل الحقيقة، في الحقيقة، لا الأصوات الطّائرة في الهواء، والنّبرات المتبدّدة في الفضاء؛ فبدأ هيدجر في تأسيس هذا الانقلاب، ولكنّ الذي بلوره ونظّر له وجعله ممكناً تحت إجراء «التّقويضيّة» (Le déconstructionnise) إنما هو جاك دريدا في عامّة كتاباته المنشورة على مدىً يقترب

---

[11]Le même, La dissémination, Seuil, Paris, P. 78 ; P. Zima, op. Cit., p.40.
[12]Ibid.

من أربعين عاماً. ولعل من أهمها: «الكتابة والاختلاف» (L'écriture et la dif-férence)، و«علم الكتابة» (De la grammatologie)، و«التبدد» (La dissémina-tion)، و«قدمية السخف» (L'archéologie du frivole)، و«الصوت والظاهرة» (La voix et le phénomène): رداً على الفلاسفة واللسانياتيين الذين كانوا يتعصبون للكلمة المنطوقة، على الكلمة المكتوبة.

والحق أن حركة التقويض مرت بمراحل فلسفية وفكرية عميقة اجتهدت كلها في هز الفلسفة الهيجلية القائلة بمركزية العقل الأوربي؛ وممن أسهم في هذه الحركة الفكرية التقويضية بفرنسا ميشال فوكو (Michel Foucault, 1926—1984)، ولويس ألتوسير -الجزائري الميلاد، الفرنسي الجنسية- (Louis Althsser, 1918-1990)، قبل أن يأتي إلى هذه المسألة جاك دريدا ليبلورها وينظر لها بشكل نهائي.

ومما كان يراه ميشال فوكو أن حل الشفرة كان يتم باسم ماركس Karl Marx, (1818-1883)، ونتشي (Friedrich Nietzche, 1844-1900)، وفرويد (Sigmund Freud, 1856-1939)؛ وأن هؤلاء المفكرين الثلاثة الذين كان الجيل الوجودي يعدهم امتدادات للعقل الهيجلي، يعدون الآن بمثابة الخارجين عن الحظيرة الهيجلية. ويوضح ذلك فوكو قائلاً: «إذا كان التأويل لا يمكن أن ينتهي أبداً، فلأنه، وببساطة، لا شيء يوجد للتأويل. إذ لا شيء يقوم في المقام الأول لقابلية التأويل؛ ذلك بأن كل شيء، في الحقيقة، هو تأويل»[13].

وجاء من بعد ذلك جاك دريدا، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، إلى هذه الجهود الفكرية المنصبة على التقويض[14] فبلورها في كتاباته التي عنيت عناية

---

[13] Michel Foucault, Cahiers de Royaumont, in Eric Mermillod, La philosophie française contemporaine, in Encyclopædia universalis, Philosophie.

[14] Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Grammatologie et linguistique, p.435.

شديدة بحقل الكتابة الأدبية خصوصا، وذلك بعد أن رأى في النشاط الفكري الغربي أن اللغة المتحدث بها (Le langage parlé) هي التي تبوأت في تلك الثقافة مكانة الامتياز؛ وذلك على أساس أن اللغة المكتوبة (Le langage écrit) ليست إلا صورة مكررة، أو قل: ليست إلا نتاجا متكررا مساعدا؛ أو قل: هي دال الدال[15]. فقد كانوا يعدون الكلمة المنطوقة هي الأصل، وهي الحقيقة، وهي المدلول؛ في حين أن الكتابة لا تكون إلا من أجل تمثيل الكلمة المنطوقة، واللفظة المنبورة...

ذلك بأن فلسفة الرؤية إلى اللغة، في الفكر الغربي، من سقراط إلى دو صوسير (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) وهيجل، قامت على تمجيد اللغة المتحدث بها، وعد الكتابة التي تدونها مجرد نشء دعي، وتكملة اصطناعية، وامتداد لا ضرورة له. وواضح أن مثل هذا الموقف يشكل حكم قيمة[16]. ولذلك، فإن علم الكتابة مدعو إلى اصطناع إجراء التقويض في قراءة الكتابة والتعامل معها؛ والبحث عن إيجاد منطق جديد عام لكل الجهود المبعثرة التي بذلت حول هذا المجال؛ وذلك كيما تحل محل المنطق الهيجلي القائم على الهوية والاختلاف؛ منطق يفضي إلى إيجاد تناقض منتج...[17].

نظرية التقويض والنقد الأدبي:

يبدو أن النص الأدبي سيظل حقلا خصيبا لكل التجارب المنهجية والفلسفية؛ فبعد ماركس، وفرويد، وجان بول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1985)؛ جاء جاك دريدا ليحاول تطبيق النزعة التقويضية على النصوص الأدبية التي كلف بها

15 Ibid.
16 .Encyclopædia universalis, Index, I, p.837.
17 J. Derrida, Du droit à la philosophie, Galilée, Paris, 1990, p. 443.

كلفاً شديداً، حتّى كأنه عُنِيَ، في حياته الفكرية، بالتنظير للنقد الأدبيّ أكثر مما عُنِيَ بالاشتغال بقضايا الفلسفة ومُعضلاتها. من أجل ذلك نجد نظريّة التقويض الفرنسيّة تتوجّه نحو النّصّ الأدبيّ أساساً تعالجه وتنظر لقراءته وتأويله ووجوه فهمه.

والحقّ أنّ دريدا نفسه هو الذي يؤكّد هذا حين يقرّر في إحدى كتاباته قائلاً: «لقد كان اهتمامي، أقول: ربما قبل الاهتمام الفلسفيّ نفسه، إذا كان ذلك ممكناً، يتوجّه باستمرار نحو الأدب، ونحو الكتابة التي توصف بالأدبيّة»[18]. ويبدو أنّ من أهداف دريدا من وراء تأسيس نظريّة التقويض -مع جملة من النّقّاد الجامعيّين الأمريكيّين- فصْلَ الفكر النّقديّ عن التّقليد الفلسفيّ المؤسّساتيّ. كما كان يسعى إلى الحدّ من غلواء هيمنة المفهوم، والمَفْهَمَة (La conceptualisation) في النّظام الفلسفيّ، والنّظام اللّسانياتيّ (Système linguiste) الذي كان يتزعّمه دو صوسير. لقد جاهد دريدا نفسه أعنتَ الجهاد من أجل فصل هذه الأنظمة بعضها عن بعض، كاشفاً عن غموضها وتناقضاتها. ولقد اتّبع دريدا في النّقاش الذي أعلنه على نقد الأنظمة الفلسفيّة، والبنويّة معاً، منهجاً لا ينفصل عن التّقليد الفلسفيّ والجماليّ الألمانيّ، معارضاً مقولاته الميتافيزيقيّة[19].

لقد تخلّى النّقد الأدبيّ، أو اضطرّ إلى التّخلّي، عن طقوسه التّقليديّة الماثلة في إصدار الأحكام، والإيلاع بالتّعليق على النّصّ الأدبيّ، والعمد إلى تذوّقه عن طريق الانطباع: وانتقل إلى طقوس أدبيّة جديدة بحيث اغتدى النّصّ الأدبيّ جهازاً معرفياً شديد التّعقيد، عميق الدّلالة، بعيد المرامي، متعدّد المعاني؛ ممّا يُفضي بالضرورة،

---

[18] Pierre V. Zima, La déconstruction, p.5.

[19] يتعلق الأمر بجملة من النقاد التقويضيين، منهم: Paul de Man, Geoffrey H. Hartman وهما الجامعيان الأمريكيان اللذان يعملان بجامعة يال قد تأثرا بجاك دريدا تأثرا واضحا في الممارسة النقدية التقويضية، فيما يزعم بعض المنظرين الفرنسيين على الأقل، يراجع: Pierre V. Zima, op. cit., p.5

[20] Ibid.

نتيجة لذلك، إلى تعدّدية القراءات. إنّا، يقول طودوروف، «نعُدُّ الإبداع الأدبيّ بنية قادرةً على تلقّي عدد لا حدّ له من التأويلات؛ وهذه التأويلات ترتبط بزمان مُتلفّظاتها ومكانها؛ كما ترتبط بشخصيّة النّاقد، والمظهر المعاصر للنّظريّات الجماليّة، وهكذا...»[20].

فكان، إذن، لا مناص من التّفكير في جهاز إجرائيّ جديد لتسخيره في قراءة النّصّ وفكّ شِفْراته، وتحليل جماليّاته، والعَمْد إلى تأويله على نحو من المعرفة الفلسفيّة العالية ترقّى به من البساطة والسّطحيّة، إلى السموّ والعمق. ومن الإنغلاق الذي فرضه الفكر البنْويّ الشّكليّ، إلى الإنفتاح الذي بشّرت به نظريّة التّقويض. ولعلّ ذلك ما اشرأبّ إليه دريدا في بلْورته للتّأسيسات التّقويضيّة التي تسعى إلى معالجة النّصّ الأدبيّ، وتشْظِيَته، وتبديد عناصره اللّسانيّة، واللّسانياتيّة جميعاً (نحن نميّز بين المصطلحين: الأوّل نسبة إلى مجرّد «اللّسان» (Langue)؛ والآخر نسبة إلى علم الألسنة، أي إلى اللّسانيات [Linguistique])؛ قبل العمْد إلى تركيب المتشظّيات والمتبدّدات من عناصره لإقامة بناء أدبيّ يركَن إلى الأصل دون أن يكونه، ويعمد إلى تأويل النّصّ لا إلى استعماله؛ ويستند إلى التطلّع إلى الكشف عن معنًى معناه (على حدّ تعبير عبد القاهر الجرجانيّ)، لا عن معناه فقط.

فكما أنّ الفلسفة التّقويضيّة الدّريدويّة (Déconstructionnisme) تسعى إلى تقويض مركزيّة العقل، والعقل الأوربيّ خصوصاً (Logocentrisme) (وهو السّعي الذي أعْنَتَ هيجل نفسه في تأسيسه) بخاصّة، والعقل من حيث هو بعامّة كما يتّهمه بذلك خصومه[21]، فإنّ مُعالج النّصّ يمكن أن يعمد إلى تجزئته، وتشْظينه، والـ بتفكيك ألفاظه، وتبديد أفكاره، قبل الإقبال على معالجة كلّ هذه العناصر والأجزاء:

---

21. Le petit Robert des noms propres, Derrida.

معالجةً تجعل منه بنياناً جديداً؛ ومع ذلك يظلّ مرتبطاً بالبناء المقـوَّض، ولكنْ دون أن يكونه بالفعل... فهو جديد؛ ولكنّ جِدّته لا تعني قيامه على عدم، وهو تأسيس، ولكن على موجود قد وقع تقويضُه.

ذلك، وإنّا ألفينا الفكر الفلسفيّ يتشظّى إلى طريقتين إثنتين: طريقةِ هيجل الذي مالأه فيها على نزعته العالم اللّسانيّاتيّ الدّانماركيّ لويس هجلمسليف. وتتعصّب هذه الطريقةُ لجماليّة المضمون (المدلول)؛ وطريقةِ كانْط (Emmanuel Kant, 1724-1804) التي تتعصّب لجماليّة التّعبير (الدّالّ)؛ لكنّ دريدا لا يتمذهب لا بهذه الطريقة ولا بتلك، على وجه الدّقّة، كما سنرى. وربّما كان يسعى إلى استخراج معنىً جديدٍ من الدّالّ بربْطه بنفسه؛ ويطلق عليه «دالّ الدّالّ» (Le signifiant du signifiant). وعلينا أن نذكر هنا مصطلح عبد القاهر الجرجاني: «معنى المعنى»...) الذي يتمحّض لتوصيف حركة اللّغة؛ حيث إنّ المدلول يتّخذ لباس الدّالّ في كل الأطوار[22].

وإذن، فقد كان لا مفرّ من النّهوض بشيء مّا، بعد أن أفلس الفكر البِنَويّ في فرنسا، وانتهت مساعيه إلى غير ما كانت تريد الإنتهاء إليه؛ فمسألة الثنائيّة التي انتهى إليها دو صوسير في اللّسانيّات البِنويّة، وهي الثنائيّة القائمة على التّمييز بين الدّالّ والمدلول؛ ليجعلها بديلاً إجرائيًا، في قراءة النّصّ ومعالجته، عن ثنائيّة الشكل والمضمون: يَعُدّها جاك دريدا مجرّد بقايا نَخِرةٍ من الميتافيزيقا الأوربيّة[23].

---

22 Ducrot et Todorov, op. cit., p.99-100.

23 J. Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967, P.16.

24 لقد كتب الجاحظ كثيرا عن هذه المسألة النّقديّة في كتابه البيان والتّبيين، بينما أشهر مقولة له في كتاب الحيوان هي تلك التي يقرّر فيها أنّ المعاني مطروحة في الطريق... يراجع كتابه: الحيوان، 3، 131-132

والحقّ أنّ العرب كانوا تجادلوا تجادلاً طويلاً ومُضنياً حول ما عُرف في النّظريّة البلاغيّة العربيّة تحت مصطلح «اللّفظ والمعنى»: أيّهما أولى بالإعتبار لدى قراءة النّصّ الأدبيّ: أمَنْحَى اللّفظ أم منحى المعنى؟ ولقد انقسم النّقّاد والبلاغيّون العرب القدماء فريقين إثنين: فريقاً يناصر اللّفظ على المعنى، ومنهم أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ[24]، وفريقاً آخر يناصر المعنى على اللّفظ وكان ممّن يتزعّم هذا الفريق عبدُ القاهر الجرجاني[25]. بيد أنّ لهذا الكلام مقاماً غيرَ مقامنا هذا، في آننا هذا...

ونجد دريدا يجتهد في تأسيس علم الكتابة على ستّة مبادئ، مطلعَ الفصل الثاني من كتابه الشّهير: «في علم الكتابة» (De la grammatologie) يمكن أن نذكر جملة من هذه المبادئ، هنا، لإحساسنا بتطلّب المقام لها. يقول دريدا:

«إنّ مفهوم الكتابة يجب أن يحدّد حقلَ علمٍ مّا. ولكنّ هذا المفهوم لا ينبغي له أن يحدّده العلماء خارج ما قبل الحتميّات التّاريخيّة/الميتافيزيقيّة (...). فما ذا يمكن أن يعني علمٌ للكتابة (Une science de l'écriture)؟

1. إنّ فكرة العلم نفسها إنّما نشأت في عهد الكتابة؛

2. إنّ علم الكتابة وقع التّفكير به، كما وقعت صياغته، بما هو غاية، وفكرة، ومشروع: في لغة تتضمّن نوعاً من العلاقات الحتميّة -من الوجهتين البنويّة، والبحث في طبيعة القيم- بين الكلمة والكتابة؛

---

25 تناول عبد القاهر الجرجانيّ هذه المسألة في كثير من المواطن عبر كتابه «دلائل الإعجاز».

3. وفي هذه الحال، فإنّ علم الكتابة كان يرتبط بالمفهوم، ومغامرة الكتابة الصّوتيّة، ويقوم على أنّه نهاية كلّ كتابة، على حين أنّ ما كان يُعدُّ النّموذج المثالي للعلميّة (La scientificité)، وهو الرّياضيّات: لم ينقطع قطّ عن الابتعاد عنه؛

4. إنّ الفكرة الأكثر دقّةً للعلم العامّ للكتابة نشأت، لأسباب لا تخضع للمصادفة، في عهد تاريخ العالَم (...)؛ وعبْر نظام حدّدته العلاقات بين الكلمة «الحيّة»، والتّدوين؛

5. إنّ الكتابة ليست مجرّد وسيلة مساعدة تخدم العلم –وموضوعه احتمالاً– ولكنّها، أوّلاً وقبل كلّ شيء، (...) شرطٌ لإمكان الأشياء المثاليّة؛ وإذن فهي شرط للموضوعيّة العلميّة. فقبل أن تكون الكتابة موضوعاً للعلم؛ كانت شرطاً لوجود المعرفة...»[26].

وإنّما ألحّ دريدا على محاولة وضْع علم للكتابة؛ ومن ثَمّ وضْع علم للقراءة؛ ومن ثمّ وضْع أصول لتأويل النّصّ انطلاقاً من معرفة الفلسفة، لا من معرفة الأدب؛ لأنّ بيرس (Peirce) كان ذهب قبله إلى لامحدوديّة تأويل معنى ما نُطلق عليه نحن «المُواسِم» (La sémiosis)[27] في النّصّ الأدبيّ؛ وهي الفكرة التي يُطلَق عليها في النّقد الغربيّ مصطلح: «المُواسم اللاّمحدود الدّلالة» (La sémiosis illimitée). ذلك بأنّه إذا لم يكن لهذا المفهوم علاقةٌ بالإنحراف المُشْكِل، فإنّ له، مع ذلك، علاقةٌ حميمة بنظريّة التّقويض[28].

---

[26] Jacques Derrida, op. cit., p.42-43.

[27] بعد تأمّل طويل في معادل عربيّ للمصطلح السّيميائيّ (Sémiosis, Semiosis) ارتأينا أن نقترح له مصطلح: «المواسِم» (وذلك بعد قراءة كتاب «السّمة» [Le Signe, Labor, Bruxelles, 1988] لأمبرتو إكو [Umberto Eco])، بدل السّميوزة التي تظلّ لا تعني شيئاً في اللّغة العربيّة غير القصور عن إيجاد مقابل عربيّ يكون له الحدّ الأدنى، من العلاقة بالمعنى الأصليّ المستعمل في اللّغة السّيمائيّة الغربيّة..

[28] Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, traduit par Meriem Bouzaher, Livre de poche, 4192, Paris, 1992, p. 373.

[29] Ibid.

ويرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أنّ جاك دريدا يَعُدُّ كلَّ نصّ مكتوب آلةً معقّدة (Une machine) قادرة على إنتاج إحالة لا حدود لها. ذلك بأنّ النّصّ بحكم طبيعته يتّخذ له كُنْهَ الوصيّة (Essence testamentaire) بحيث إمّا أنّه يتمتّع، وإمّا أنّه يكابد، من غياب موجِب الكتابة، ومن الشّيء المعالَج فيها، أو ممّا يمكن أن يُطلَق عليه المرجع (Le référent)[29].

إنّ التّوكيد على أنّ سِمَةً ما، تعاني إتّراكَ كاتبِها، كما تعاني غيابَ مرجعيّتها، لا يعني، بالضّرورة، أنّ هذه السّمة عديمةُ المدلول الحرْفيّ. إنّ ما كان يهدِف إليه دريدا هو تأسيس ممارسَة (فلسفيّة أكثر منها نقديّة) من أجل تحدّي هذه النّصوص المُهَيْمَن عليها؛ للإنتهاء إلى مدلول محدّد، ونهائيّ، ومسموح به. إنّ دريدا إنّما كان يودّ إبراز سلطان اللّغة، وقدرتها على القول أكثر ممّا تزعم قولَه حرفيّاً[30].

لكنّ ذلك كلّه لا يعني أنّ دريدا استطاع أن يحلّ المعضلات العرفيّة للقضايا التي عالجها؛ سواء منها ما ينصرف إلى المنحى الفلسفيّ، وما ينصرف إلى منحى النّقد الأدبيّ، وهو الذي يعنينا، هنا والآن؛ ذلك بأنّ موقف كانط (Kant) لا يبرح هو المتّبع والمتبنّى في النّقد الأدبيّ، ونظريّة الفنّ معاً، على عهدنا هذا. فكانط هو الذي يعرّف الجمال الطبيعيّ، والفنّيّ على أنّه ظاهرة تُعْجِب[31]؛ أي أنّ هذا الجمال يعجبنا دون أن نُضطرّ في ذلك إلى الإتّحاد إلى نظريّة تنظّر لنا هذا الجمال، ولا إلى مفهوم فلسفيّ يُمَفْهِمُه.

إنّ كانط يؤكّد استقلاليّة الفنّ، ويرفض كلّ محاولة لربطه بأهداف ذات تبعيّة: سواء علينا أكانت تعليميّة، أم دينيّة، أم سياسيّة، أم تجاريّة[32]...

30Id.

31Pierre Zima, op. cit., p. 8-9.

32Pierre Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979, p. 580, in Pierre Zima, op. cit., p. 108-109.

نقد نظرية التقويض:

لقد كتب المفكرون والنقاد كثيرا عن نظرية جاك دريدا المنصرفة إلى تنظير الكتابة، والتطلع إلى تأسيس علم يتحكم فيها، وتبوئتها المكانة التي هي أهل لها بعد أن عاداها جملة من الفلاسفة والمفكرين واللسانياتيين وعدوها إما أنها مجرد سخافة، كما يقضي عليها بذلك كونديياك، وإما أنها سيئة بالضرورة، وخارجة عن الذاكرة، وأنها بدل أن تنتج العلم والحقيقة، نجدها تنتج الآراء والمظاهر، كما يتهمها ببعض ذلك أفلاطون...

ولقد ألفى الناس سبلا مختلفة على دريدا انطلاقا من اقتناعاتهم الفكرية، فالنقاد الاجتماعيون اتهموه بأنه رفض الاعتراف بالمرجعية الاجتماعية، وذلك بالقياس إلى الوظائف التي تنهض بها نظرية التقويض عبر المؤسسات، على حين أنه غالى في المثالية، كما يلاحظ ذلك بورديو (Bourdieu)[33].

ومما ينتقد بورديو في فكر دريدا ذلك التحليل المنصرف إلى «نقد ملكة الحكم» (Critique de la faculté de juger)، فيلاحظ أن دريدا لم يجاوز قط الحقل الفكري الخالص القائم على التقليد الفلسفي المثالي الذي قدمه كانط.

إن أي نقد جدلي ومنطقي للتقويض لا يمكن أن يفضي إلى إلغاء تام له كما يعتبر ذلك، مثلا، جون إليس، متخذا الفلسفة التحليلية منطلقا له[34].

ويبدو أن بورديو هو الذي كان أشد الناس عداوة للتقويضية، ولعل ذلك العداء الألد يمثل في كتابه «النقد الاجتماعي للحكم» (Critique sociale du jugement) ومما يراه بورديو من الآراء السيئة المبثية في نظرية التقويض الدريدية أنها تشبه الطليعة الأدبية التي انقلبت تهجماتها ضد الفن «التقليدي»، لدى نهاية الأمر، إلى

---

[33] Zima, op. cit., 108.
[34] Bourdieu, p. 581..

صالح الفنّ والمتفنّن. إنّ التّقويض يبدو كأنّه جواب مثاليّ للأزمة المؤسّساتيّة للفلسفة. ولقد كان بورديو يحاول تفسير الوضع المؤسّساتيّ للتّقويض الفرنسيّ بأنّه يشكّل ظاهرة مهمّشة بالقياس إلى الفلسفة الرّسميّة التي اجتهد دريدا في تحويل هذا التّهميش فيها إلى قيمة نقديّة[35]. في حين أنّه يتّهم دريدا وفوكو معاً بأنّهما «جعلا من الضّرورة الاجتماعيّة قيمة فكريّة. كما حوّلا المصير الجماعيّ لجيل بجذاميره إلى اختيار نُخْبِيّ»[36].

لكنّ الأمر الذي يجعلنا لا نعير أهمّيّة كبيرة لآراء بورديو العدائيّة ضدّ نظريّة التّقويض الفرنسيّة التي أسّسها دريدا أنّ بورديو مفكّر اجتماعيّ، وهو لا يستطيع أن ينظر إلى العالم، ولا أن يفهم هذا العالَم أيضا، ولو أراد، إلاّ من خلال منظار علم الاجتماع؛ فهو من هذا المنحى في موقع سيّئ لكي يستطيع نقد هذه النّظريّة النّقديّة بموضوعيّة وتفهّم ما دام لا ينطلق في نقدها من صميم الحداثة نفسها، فهو ينطلق من موقف خارجيّ عدائيّ مسبق. فالرّجل متخصّص في علم اجتماع التّربية أساساً، فما صلته بفلسفة النّقد الأدبيّ ونظريّاته؛ فلا هو مصنّف، في معجم المعرفة، في طبقة الفلاسفة، ولا هو مصنّف في طبقة النّقّاد؟

وقد يُفضي بنا هذا الموقف إلى الإشارة إلى العمل الذي كتبه عبد العزيز حمّودة[37]، والذي انطلق فيه، بشيء من العدائيّة للحداثة والعدوانيّة عليها، فيما يبدو، ولكنْ من موقع ضعيف لثلاثة أمور:

---

[35] Le même (avec L. J. D. Pacquant), Réponses. Pour Une anthropologie réflexive, Paris, Seuil, 1992, P. 46. Cf. aussi P. Zima, op. cit., p.111.

[36] J. Derrida, op. Cit.

[37] عبد العزيز حمّودة، المرايا المحدّبة: من البنيويّة(كذا) إلى التّفكيك (كذا)، عالم المعرفة، رقم 232، أبريل 1998، ص 291-404.

أوّلها، أنّ الرّجل مترجمٌ، في بعض ما نعلم، أساساً، ولم نقرأ له أعمالاً كبيرة في نظريّة النّقد. وعلى أنّنا لا نرفض للنّاس أن يكتبوا ما شاءوا، ومتى شاءوا يكتبون، إذا كانوا يرون أنّهم قادرون، فعلاً وحقّاً، على ما يكتبون... ومع ذلك فإنّ الاحترافيّة هي التي تظلّ معوّلاً في مثل هذه الحال؛

وثانيها، أنّ نظريّة التّقويض باريسيّة المنشأ، فرنسيّة اللّغة، فرنسيّة الفكر أساساً؛ ومن الصّعب على من لا يتقن اللّغة الفرنسيّة إتقاناً عالياً، ولم يتخرّج في إحدى جامعاتها، ولم يتشبّع أيضا بثقافتها، أن يزعم للنّاس أنّه فهم هذه النّظريّة وأحاط بها علْماً؛ وهو، نتيجة لذلك، قادرٌ على انتقادها، بكفاءة معرفيّة لا تُدفع.

وثالثها، أنّ الأستاذ حمّودة انطلق من موقف فكريّ مسبق، ومشحون بالإصرار، لمهاجمة الحداثة وتسفيه أحلامها، وتجريمها ما لم تجترم، وقذف أشياعها وأعلامها بما لا يجوز، في لغة شبه إعلاميّة...

وحبّذا لو انتقد عبد العزيز حمّودة الحداثة من موقف حداثيّ نفسه، ومن خلفيّة معرفيّة تلتزم الموضوعيّة الصّارمة، والحياد العلميّ المطلوب في مثل هذا الموقف. أمّا أن يعمد المرء إلى كتابة خطبة طويلة تشبه الوعظ والتّوجيه، والدّعوة إلى تخلّف المعرفة، والتّشنيع إلى رفض الفكر الجديد، وإلى حمل النّاس على معاداة التّطوّر، وإلى عرْض رُمْحه على أبناء عمومته، مع ما يعلم الرّجل من كثرة رماحهم؛ فذلك ما لا يمكن قبوله.

إنّ القضاء بفشل البنويّة ونظريّة التّقويض الدّريديّة، والمشروع الحداثيّ برمّته قد لا يخلو من بعض السّذاجة، ذلك بأنّ مثل هذا الموقف يوهم بحتميّة نجاح التّيّارات الفكريّة الأخرى التي سبقتها والتي ستلحقها أيضاً، ومنها التّيّارات التّقليديّة في مختلف عصورها، وأنّ الثّقافة النّقديّة التّقليديّة أكثر إخصاباً، وأسخى عطاء، في حقول المعرفة الإنسانيّة على اختلافها. وليس كلّ ذلك، طبعاً، إلاّ بعض

مغالطة. فإذا كان دريدا رفض جميع الفلسفات التي مفهمت (Conceptualiser) الفن، وجعلت الكتابة مجرد تمثيل للكلمة الشفوية التي كانت تعدها هي حاملة الحقيقة، وهي الأصل، فإن آخرين سيأتون من بعده ليحكموا بعدم صلاحية كثير من آراء دريدا فيما ذهب إليه حول النظرية النقدية. ولكن ذلك لا يمكن أن يعني أن الفلسفة التقليدية فشلت في مشروعها، أو أن الفلسفة الثورية فشلت هي أيضا في مشروعها، ذلك بأن العقل لا يمكن أن يتوقف عن التفكير، وبأن النظريات الفلسفية، ونظريات الفن والجمال لا يجوز أن توصف بالفشل أو النجاح بهذه السهولة... وإذن، فما دام الأمر كذلك فسيظل الناس مختلفين إلى يوم القيامة... فنقد الفكر لا يكون بالتهجم وذكر الكلمات السوقية المبتذلة مثل «الرقص على الأجناب»، وتعمد الاستشهاد بالنقاد الإديولوجيين، مثل الناقد الروسي ميخائيل باختين Miik-hail Bakhtine)(1895-1975) ، من أجل الاحتكام في قضية فكرية حداثية؛ لا إديولوجية، شديدة التعقيد...

إن النقد الحداثي، ومعه أي نقد آخر، لم يعد مفتقرا إلى مثل هذا الخطاب المتلئ بالاستفزاز الذي يشبه الخطب الوعظية الباردة...

إن نقد المذهب الفلسفي لا يكون إلا بتأسيس مذهب فلسفي آخر على أنقاضه، أو بالتوازي معه على الأقل، وإلا فإن أي ناقد سيسقط في التبسيط والتأفيق، وسيخادع نفسه والناس أيضا أنه استطاع أن يبلغ المبلغ الذي كان يريد أن يبلغه من المذهب المنقود. وما القول في أن الفرنسيين أنفسهم يقررون أن الفكر الدريدي من أصعب ما يقرأ[38]؟ و إذا كان دريدا أسس تقويضيته (Son déconstruc-tionnisme) على التراث الفلسفي الإنساني كله، وخصوصا منه الإغريقي والألماني،

---

[38] Cf. Encyclopædia Universalis, Index, Derrida.

وأنه نذر عمره كله يكتب وينظر لهذا التيار فكيف يسمح لنفسه رجل من أقصى المدينة، جاء يسعى على عجل، وعلى تبسيط وتهوين، بأن يقوم مقاما عدائيا على هذا التيار النقدي الفلسفي الشديد التعقيد؟ ونحسب أن فهم دريدا، وما قبله من الفلسفات، سيحتاج إلى خلوة من القراءة في اللغات الأجنبية الأصلية، ولاسيما الفرنسية بالقياس إلى الفكر الدريدي، لا ينبغي لها أن تقل عن عشرة أعوام...

وإنا لا نريد أن نهول من الأمور فنجعلها مراسا إدا، ولكنها الحقيقة التي نقتنع بها فنقررها، حتى لا يتطاول أي متطاول على نقد الحداثة الفكرية في لغة بسيطة لا تعني شيئا كثيرا... فحتى مسألة المصطلح الذي أنشأه جاك دريدا، وهو «La différance»، فإن حرف «a» فيه (ويعزو ذلك عبد العزيز حمودة إلى يمنى العيد) يقترب نطقه من نطق «e» في اللغة الفرنسية مما يجعل المصطلح الفرنسي مماثلا للمصطلح الإنجليزي «Difference»[39] يحتاج إلى شيء من التمحيص، وإلى خلفية لغوية وفكرية خاصة...

فالأولى: إن فرق النطق بين حرفي «a»، و«e» مختلف اختلافا بعيدا، كما هو معروف؛ فهو، في الفرنسية (يشبه التفخيم الذي يصادفنا في بعض الحروف الفارسية حين تنطق في كلمات مثل نطق السلام من قولهم مثلا: "قلم"...) في الأول مفخم جدا، في حين أنه هو في الآخر ملطف أو مرقق. والاختلاف الصوتي في اللغة مهما يكن قليلا ضئيلا فهو يكون، في الغالب، من أجل اختلاف في الدلالة. ونحن هنا لسنا ندري أننتقد حمودة أم يمنى؟ بل هل ننتقد الأول لأنه لم يعلق على هذه المسألة الصوتية، أو الثانية لأنها لم توفق إلى تعليل فرق الاختلاف؟...

---

[39] عبد العزيز حمودة، م.م.س... ص.376.

والثانية: من قال: إن لفظ « Difference » (وهو بالفرنسية نفسه، ولكن بإضافة علامة نطق الفرق فوق الحرف الصوتي « e » لكي يصبح « é » من أجل تغيير الدلالة الصوتية، ومن ثم الاختلاف الصوتي المفضي إلى تغير هذه الدلالة في لغتهم...) الإنجليزي: هو مطابق لمصطلح دريدا « Différance » الفرنسي، المندرج ضمن اللغة الجديدة ما دامت المعاجم الفرنسية لما تستعمله، وإلى يومنا هذا، (بما فيها المعاجم الصادرة في عام 1997)؟ فمصطلح دريدا لا يوجد في المعاجم الفرنسية لأنه ليس من الفرنسية المألوفة المستعملة بين عامة الناس، ولكنه مصطلح جديد حمله الرجل بما أراد أن يحتمله من معان لم يجدها إلا فيه، وقد يحتاج إلى بعض الوقت ليصادق عليه مجمع اللغة الفرنسية بباريس.

وإنما جاء به جاك دريدا في إطار معارضته لنظرية الاختلاف التي أقام عليها دو صوسير نظريته اللسانياتية كالاختلاف إما في الصوت مثل قولهم في الحروف اللاتينية: b/p, s/z، وإما بين المؤنث والمذكر، والدال والمدلول (وهي النظرية التي مالأها البنيويون أمثال إميل بنفنيست (Emile Benveniste) وألجيرداس جوليان قريماس (Algirdas Julien Greimas)؛ فزعم أن هذه النظرية باطلة كل البطلان؛ على حين أن دريدا يرى أن حضور المعنى في الثنائي الدوصوسيري: الدال/المدلول هو في الحقيقة غير قابل للحدوث، وذلك إذا راعينا أن كل سمة بدون انقطاع تحيل على دلالات سابقة أو لاحقة؛ محدثة بهذا الفعل تفتيتا، أو شيئا من التفتيت، لحضور المعنى وتطابقه في الذهن. وبعبارة أخراة فإن المعنى لا يكون حاضرا أبدا لأنه «مؤجل»، أو «مرجأ»، دائما في حركة يطلق عليها دريدا مصطلحه الشهير: «La différAnce»، ونقترح ترجمة لهذا المصطلح الجديد نطلق عليه: «التأجيل» [أو «الإرجاء»] الذي يبدو أن دريدا كان يريد به إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدال لا سابقا ولا لاحقا، كما يقول (ولم نر أحدا من النقاد، فيما وقع لنا من

قراءات في الكتابات النقدية العربية المعاصرة اقترح لمصطلح دريدا هذا المقابل العربي). فهذا «التأجيل» أي (Différance) ملازم لكل اختلاف، أي (Différence) يزعم دو صوسير أنه يطابق كلا من الحدين الاثنين المتعارضين مثل معارضة الدال والمدلول[40].

والأخراة: لقد كان من الأولى أن يعود المؤلف لدى إرادة الإلمام بتعريف مصطلح دريدا، إلى دريدا نفسه الذي عرف مفهومه، في كتابه «De la «grammatologie»[41]، وخصوصا في الفصل الذي أحلنا نحن عليه في الإحالة الثامنة، تعريفا مخالفا لما زعمت يمنى العيد، ونقله المؤلف منتقدا إياه -ونحن نوافقه على ذلك- لكن كلامه ذلك الذي استشهد به، لم يكن، في الحقيقة، تعريفا للمفهوم الدريدي بكل ما تحمل دلالة التعريف المفهومي من صرامة ودقة؛ وإنما نقل كلاما يشرح فيه بعض نظرية دريدا. وشتان ما بين الشرح والتعريف...

وإذا كان لنا من موقف نقفه، ربما بجانب حمودة، أن دريدا لعله أن يكون قد أفسد النقد الأدبي بإصراره على تأسيسه على أصول معرفية فلسفية خالصة، وهنا قد يكمن ضعف نظرية التقويض في رأينا. والنظريات النقدية في عامتها. وكأننا نتهم دريدا أيضا، كما اتهمنا بورديو، بعدم التخصص الأدبي الدقيق لدى التأسيس... وإن اقترابه من النصوص الأدبية، وحبه ذلك، وإصراره عليه: لا يشفع له، بالضرورة، في أن يكون منظرا للأدب وأجناسه؛ وذلك على الرغم من أننا نميل إلى نظرية «الديفرانس» (التأجيل) لديه، أكثر مما نميل إلى نظرية »الاختلاف» لدى دوصوسير الذي بنى عليها اللسانيات التي أفضت، من ضمن ثقافات أخرى، وأصول أخرى، إلى نشوء البنيوية بعد وفاة دوصوسير بقريب من نصف قرن...

[40] J. Derrida, La différence, in Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p.53. ;cf. Aussi Pierre V. Zima, op. cit., p. 51-52.

[41] J. Derrida, op. cit., p.38 et suiv.

ويبدو أن مشكلة المعرفة النقدية، منذ كانت (في الثقافة الغربية خصوصا) ظلت، في جل أطوارها تنهض على خلفيات فلسفية خالصة، ولم تكد تنطلق من خلفيات ذاتها إلا قليلا... فكأن الحقل الأدبي ملك مشاع للمفكرين يتطلع إلى الخوض فيه، والطمع فيه، كل من شاء منهم ذلك، وأيان شاء...

وأيا كان الشأن، فإن المسألة التي نود توكيدها للناس، ونحن ننفض اليد من كتابة هذه الفصل، أن الفكر الذي يجدد نفسه، ويثور على السائد، فينتج ويرفض، هو الفكر الكبير، وهو الفكر الذي ينتج المعرفة المستقبلية، وهو الفكر الذي يجب أن نعض عليه بالنواجذ، إن كان لا يزال لنا نواجذ نعض بها على الفكر الرصين...

◇◇◇◇◇◇◇◇

الفصل الرّابع

النّقد الإجتماعيّ في ضوء النّزعة الماركسيّة

أوّلاً: المدرسة النّقديّة الماركسيّة: أصولها وخصائص فلسفتها

مضى على النّاس حينٌ من الدّهر كانوا يزعمون فيه أنّ الماركسيّة لم يجعل الله لها على قضايا الأدب والفنّ سبيلاً. ولقد كان كثير من الجامعيّين، الفرنسيّين خصوصاً، يردّدون بعض ذلك في محاضراتهم وكتاباتهم في الجامعات الأوربيّة حتّى جاء جان فريفيل (Jean Fréville) فحاول أن يبرهن، وذلك انطلاقاً من نصوص نشرها لماركس (Karl Marx, 1818-1883)، وأنجلس (Friedrich Engels, 1820-1895)، وبليخانوف (Plékhanov Gueorgui Valentinovitch Plékhanov, 1856-1918) ولينين (Vladimir Ilitch Oulianov dit Lénine, 1870-1924): على أنّ الماركسيّين، وعلى العكس ممّا كان شائعاً لدى النّاس، لم يكادوا ينأوْن بأنفسهم عن الفنّ والأدب، بل عن النّقد الأدبيّ نفسه[1].

والحقّ أنّ لينين، خصوصاً، عُنِيَ كثيراً بالأدب والفنّ، ولعلّ أهمّ محاولة يمكن إدراجُها في صميم النّقد الأدبيّ هي تلك المقالات السّتّ التي دبّجها عن تولستوي (Lev Nikolaïevitch Tolstoï, 1828-1910). وعلى الرّغم من أنّ مؤسّس الماركسيّة

---

1 Jean-Michel Palmier, Sur l'art et la littérature de Lénine, col. 1018, n° 998, 999,1000, (Introduction).

اللّينيّة لم يكن من الفراغ ما يسمح له بكتابة دراسة مطوّلة عن قضايا الفنّ والأدب، إلاّ أنّ كتاباته المتفرّقة عن هذين القطبين؛ ولاسيّما المقالاتُ السّتُّ الّتي أومأنا إليها آنفاً، تُعطينا فكرةً واضحة عن رأيه في الأدب والفنّ. كما أنّ الآراء الكثيرة الّتي كان يكتبها في مناسبات مختلفة عن مفهوم الثّقافة الوطنيّة، والثّقافة البروليتاريّة، ولقاءاته الكثيرة المتكرّرة التي وقعت له مع ماكسيم جوركي (Aleksei Maksmovitch Pechkov Gorki dit Maxime, 1868&1936) (من عام 1901- إلى عام 1913)، وسَواءِ ذلك من الظّروف والمفارقات جعلت لينين يتناول في مَواطن كثيرة، ومتفرّقة، قضايا الثّقافة بما فيها الفنّ واللّغة والنّقد[2]، ولكن من وجهة نظر ماركسيّة خالصة بطبيعة الأمر؛ ولم يكن لمثل هذه الرّؤية غير المتخصّصة للفنّ والثقافة من وجهة، والأحاديّة الإتّجاهِ من وجهة أخراةٍ، إلاّ قليلٌ من الثمار اليانعة، والنّتائج الطّيّبة...

ولعلّ من الأمثل إعطاءَ نبذة وجيزة لمفهوم الإديولوجيا في مسار التّحليل الماركسي؛ كيما يمكنَ الإفادةُ من ذلك في فهْم معالم النّقد الماركسيّ:

1. إنّ للحياة الاجتماعيّة قاعدةً ماديّةً تشمل الوضع الجغرافيّ والاقتصاديّ وسَوائهما، أو ما يُطلق عليه لديهم: «البنية التّحتيّة» (Infrastructure) الّتي تعني لدى الماركسيّين مجموعة من الوسائل والعلاقات المتمحّضة للإنتاج؛ وهي الّتي تكون أساساً للتّشكيلات، أو الطّبقات، الإجتماعيّة[3]. وهذه القيمُ مجتمعةً قد تعني لديهم «إنتاج الحياة المادّيّة». على حين أنّ إنتاج الحياة المادّيّة هو الذي يحدّد، على نحو ما، علاقة الإنسان بالطّبيعة، كما يوجد بنىً أساسيّةً للمجتمع. وكلّ تحوّل في القوى المنتجة يُحْدث تحويلاً في العلاقات الإجتماعيّة والإقتصاديّة.

---

[2] Cf. Ibid.
[3] Cf. Petit Larousse en couleurs, Infrastructure.

على حين أنّ مفهوم «البنية التّحتيّة» يتعارض مفهوم «البنيــة الفوقيّــة» (-Su perstructure) الذي يعني في التّحليل الماركسيّ مجموعة مكوّنة من النّظـام السّياسـيّ (جهاز الدّولة)، والنّظام الإديولوجيّ (القضائيّ، والمدرسيّ، والثقافيّ، والدّينيّ) الـذي يقوم على قاعدة اقتصاديّة معيّنة، أو «البنية التّحتيّة»[4].

2. يمـيّز «صـراع الطّبقـات»، بصـورة مركزيّــة، العلاقــاتِ الاقتصاديّــة/ الاجتماعيّة. والمحرّك الحقيقيّ للتّاريخ إنّما هو هذا الصّراع. ويعني بعض هذا أنّ أيّ مجتمع ما، يُنتج هو نفسُه، في كـلّ الأطوار، الظّروفَ الاقتصاديّــة/الاجتماعيّــة من أجل ظهور طبقـة جديـدة (فيتولّـد عـن الإقطاعيّـةِ البورجوازيّـةُ، وعـن البورجوازيّة المنتجةِ البروليتاريا (Prolétariat) الـتي ستغتدي، في مرحلـة معيّنـة، هـي الطّبقة المهيمنة.

3. إنّ البنى السّياسيّة والدّينيّة والثقافيّة تغطّي كلّ هذه البنى الأساسيّة؛ وهـي بنىً أفرزتْها الطّبقات من خلال صراعاتها؛ ولا سيّما من الطّبقة الآخذة بزمام وسـائل الإنتاج. وتُعَدُّ الظّواهـر الإديولوجيّـة، أي مجموعـة الأفكـار المتمحّضـة للمشـاكل السّياسيّة، والأخلاقيّة، والجماليّة وغيرها ذات شأن كبير؛ وهي تمنـح الطّبقـة الـتي تُنتجهـا انسـجاماً وانضباطـاً؛ كمـا يجـوز أن تتولّـج داخـل الطّبقـات المضـادّة، أو الهامشيّة، بواسطة تطوّر حادث في نقل المِلْكيّة[5]. فهناك، إذن، شيءٌ من الاسـتقلال النّسبيّ للبنية الفوقيّة بالقياس إلى البنية التّحتيّة[6].

ولقد يتولّـد عـن كـلّ ذلـك أنّ العمـل الأدبـيّ يكـون مِلْكـاً للبنيـة الفوقيّـة الإديولوجيّة؛ ونتيجة لذلك فإنّ دراسة النّقد يجب أن تقوم على ملاحظـة العلاقـات

---

[4] Ibid., Superstructure.
[5] Cf. Dictionnaire de sociologie, Larousse, Aliénation, p.16-17.
[6] Cf. J.C. Carloni, J.C. Filloux, La critique littéraire, Que sais-je ? n° 664, p. 94—95 ; cf. Aussi Dictionnaire de sociologie, p.168-170P André Akoun, Karl Marx, in La sociologie, Larousse, Paris, 1978, p. 89-97.

الجدليّة مع البنية التحتيّة. ويجب، حينئذ، وضعُ الإنسان والإبداع في وسط متميّز بصراع الطّبقات. ذلك بأنّ العمل الأدبيّ، من حيث هو إديولوجيا بطبعه، إنّما هو تعبيرٌ عن رؤية العالَم، أي عن وجهة نظر ما حول الحقيقة. وهو ليس عملاً فردانيّاً، وإنّما هو عمل جماعيّ؛ مع العلم بأنّ نمط التّفكير الذي يفرض وضعه، في بعض الظّروف، على مجموعة من النّاس، أو على طبقة معيّنة منهم، يمثّل في الكاتب الذي يفكّر ويُحسّ هذه الرّؤية، ويعبّر عنها. ويرى الماركسيّون أنّ لكلّ زمان موضوعاته العامّة التي تلائم البنية الاجتماعيّة التي تعالج مشاكلها.

ولكنْ ليس ينبغي أن تكون حياة المؤلّف في حدّ ذاتها هي التي تستطيع، في مثل هذه الظّروف، إفادتَنا بشيء ذي بال. ومن أجل تحديد وضْع العمل الأدبيّ، في خضمّ العَقد الاجتماعيّ، يجب أن يُؤوّلَ منه المضمون. ذلك بأنّ الوسط الاجتماعيّ الذي فيه ينشأ عمل أدبيّ ما، أو حتّى الطّبقة التي يعبّر عنها، ليسا بالضّرورة هما حيث قضّى الكاتب طفولته، أو فترة ذات شأن من حياته. بل ليس ممتنعاً أن يكون هناك فراغ بين الأفكار الفلسفيّة والسّياسيّة والنّوايا الواعية التي يكتبها كاتب ما، وبين الطّريقة التي بها يُحسّ العالَمَ أو ينظر إليه.

وإذن، فلا ينبغي أن تكون علاقة ميكانيكية بين الرؤية المعبر عنها والوسط الاجتماعي. إذ ما أكثر ما يعبر الكاتب عن الطبقة المهيمنة ثم لا يلبث أن يتخلى عنها، ولا سيما حين لم يعد دور هذه ماثلا في الحفاظ على البنى المسحوقة كما يمكن أن يلاحظ بعض ذلك في كتابات أندري مالرو (André Malraux, 1901-1976). وكما يحدث أيضا أن ينتمي كاتب ما إلى طبقة مضطهدة، ثم يعبر عن رؤية للعالم تنتمي إلى الطبقة الحاكمة، وفي الوقت ذاته نجد هذا المؤلف نفسه، في مؤلفات مختلفة، يعبر عن إديولوجيات متناقضة.

وإذا كان تين (Hippolyte Taine, 1828-1893) أقام النّقد على المؤثرات الثلاثة الشّهيرة، وهي العِرْق، والزمان، والبيئة (والتي سنتحدّث عنها بشيء من التفصيل في القسم الأخير من هذا الفصل)؛ ثمّ إذا كان فرويد (Sigmund Freud, 1856-1939) أقام المبادئ النّقديّة على النّزعة النّرجسيّة، وعلى الرّغبة الجنسيّة الكامنة في الغريزة؛ أي على الكبت الجنسيّ؛ فإنّ الماركسيّة تقيم النّقد على ضرورة ذوبان الفرد في المجتمع (والفرد هنا هو الكاتب الذي ينتج إبداعاً لمجموعة من النّاس ينتمي إليهم) بحيث «يجب وضْعُ الإنسان والنّتاج الأدبيّ في وسط متميّز بصراع الطّبقات»[7]. إنّ النّتاج الأدبيّ ينتمي، في منظور الماركسيّة، إلى البنية الإديولوجيّة العليا، ويجب، أثناء ذلك، أن يُدرَسَ في علاقاته الجدليّة مع البنية التّحتيّة[8] في المجتمع.

إنّ الماركسيّة لا ترى أنّ حياة الكاتب في حدّ ذاتها هي التي تستطيع إفادتنا بشيء ما، خلافاً لنظريّة تين (H. Taine) التي كانت تركّز على ترجمة الكاتب وعصره وبيئته، وأنّها لا يمكن أن تقدّم إلينا كلّ المعلومات الضّروريّة حول إبداعه المفقود. ذلك بأنّنا إذا أردنا أن نضع النّصّ الأدبيّ موضعه المطلوب في المركّب الاجتماعيّ؛ فعلينا، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، أن نؤوّل منه المضمون[9].

وأمّا مسألة الشّرعيّة الأدبيّة، أي تمثيليّة الأدب، أو عدم تمثيليّته، للمجتمع الذي يُكتب عنه، أو يُكتب فيه، والتي أثارتها المدرسة النّقديّة الماركسيّة وأسالت من حولها كثيراً من الحبر فخلاصة رأيها فيها أنّ كلّ كتابة تستطيع تمثيل بعض المظاهر لمرحلة تاريخيّة بعينها، بحقّ: تُعدّ «شرعيّة». ذلك بأنّ الكتابة المقبولة والمهمّة أيضاً هي التي «تنزع جذورها في وعي مرحلة تاريخيّة معيّنة، وتعبّر عنها

---

[7] J.C. Carloni, J.C. Filloux, op. cit., p.95.
[8] Ibid.
[9] Cf. Id., p.96.

بواسطة تأويل عالَم الشّخصيّات المنسجم الغنيّ»[10]. ولا يرفض الماركسيّون ذاتيّة الكتابة، ولكنّهم بمقدار ما يربطون عظمة الإبداع بها، تراهم يُربكونه بمدى قدرته على التّعبير عن المجتمع، وعن صراع الطّبقات، وعن مدى عناية هذه الطّبقات الإجتماعيّة بتأويله والاشتغال به.

ويدور مصطلح «الشّرعيّة» في نوادي الماركسيّين النّقديّة دوراناً كثيراً؛ ولكنّها لا تنتظم لديهم في سِلْك سيكولوجيّ. إنّ كلّ عمل إبداعيّ يعكس عكساً حقيقيّاً بعض المظاهر في طور تاريخيّ، أو في الطّور التّاريخيّ العامّ الذي يعاصره، يُعَدُّ من الشّرعيّة بمكان. إنّ العمل الإبداعيّ الهامّ، صاحب الشّأن الكبير، يمدّ أواخيَّهُ في أعماق ضمير العصر الذي ينشأ فيه، ويعبّر عنه بواسطة عالَم من الشّخصيّات: مترابطٍ مِعطاء.

ويرى الماركسيّون أنّه بمقدار ما تكون كتابة أدبيّة ما ذات شأن كبير، تخلّد وتُلهم؛ وذلك بأن يتّضح فهمُها بواسطة تفكير الطّبقات الإجتماعيّة المختلفة. ولكن بمقدار ما تكون مثل هذه الكتابة عظيمةً تكون متميّزة بقوّة شخصيّة مبدعها؛ إذ لا يمكن أن يعبّر عن رؤية العالم إلاّ كاتب ذو شخصيّة متألّقة، يتّسم بتفرّد قويّ، ثرّ العطاء معاً. ولكنّ العبقريّة الفذة لا تكون في العادة، كما يلاحظ ذلك لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) إلاّ تقدُّميّة.

وبحكم أنّ النّزعة النّقديّة لدى الماركسيّين تنهض، أساساً، على الفعل (L'action)، فإنّها لا تجعل من موضوعها تقويم مضمون النّتاج الأدبيّ بوضع العلاقات الطّبقيّة المحتومة مرجعاً فحسب، ولكنّها تحكم على ذلك من خلال قدرة العمل الأدبيّ على الإسهام في إعداد عمل أدبيّ آخر جديد من شأنه القدرةُ على توجيه الأنظار نحو المستقبل[11].

---

[10] Id., p.97.
[11] Id.

لقد كان النّقد الاجتماعيّ من أكثر أنواع النّقد رواجاً، وكانت غايته أن يبرهن على نموذج حتميّة الإبداع بواسطة المجتمع الذي ظهر فيه. ولعلّ كثيراً من النّاس يظلمون النّقد الماركسي حين يصفونه بضيق الأفق، وقصور الرّؤية؛ وهو رأي لا يخلو من مكابرة وتحامل؛ ذلك بأنّ هذا النّقد يطرح أمامنا جملة من الخيارات والطّرائق التي بواسطتها يمكن تحليل الإبداع[12].

ولعلّ الذي جعل هذا النّقد ينتشر انتشاراً واسعاً، وذا قدرة مثيرة على مقاومة الشّيخوخة التي هي حتميّة تعتور جميع المذاهب والنّظريّات، أو أغلبها على الأقلّ؛ أنّه يقع وسطاً في رؤيته الفنّيّة. وإذا استثنينا إصراره المطلق على ربط الإبداع بصراع الطّبقات، وإذا أدركنا أنّ أيّ كتابة فنّيّة في حقيقة الأمر إنّما تكون إفرازاً لقضايا اجتماعيّة حادّة؛ وأنّ الكاتب لا يكتب في الغالب من أجل أن يُضحك ويُمتع، ولكنّه يكتب من أجل تسجيل واقع اجتماعيّ مَعيش، مرتبط بتطوّر التّاريخ، وتطوّر العلاقات الإنسانيّة، سوءاً أو حُسناً، في مجتمع من المجتمعات: فإنّنا نحسب أنّ النّزعة النّقديّة الماركسيّة لا تعدَم شيئاً من التّوفيق، لولا إهمالُها الجانبَ الشّكليّ الجماليّ للكتابة الأدبيّة... ذلك بأنّ النّقد الماركسي بحكم قيامه على الإديولوجيا لا يُولَع بالشّكل إلاّ من خلال المضمون. وبعبارة أخراة، فإنّ شكل الكتابة لا يأتي إلاّ في المقام الأخير بالقياس إلى هذه النّزعة. ولعلّ ذلك هو الذي أفضى إلى قيام البنويّة التي ذهبت في تطرّفها المفرط إلى رفض التّاريخ الاجتماعيّ والسّياسيّ صراحة، ورفض المضمون ضمناً، وهما من أكبر أصول النّقد الماركسيّ. ولعلّ من أجل ذلك شنّ البنويّون أيضاً حرباً ضارية على النّقّاد الماركسيّين؛ ويتجسّد ذلك مثلاً فيما كتب رولان بارط (Roland Barthes, 1915-1980) في مقالة له بعنوان: «ما النّقد»؟[13] حيث زعم أنّ أكثر النّظريّات النّقديّة الماركسيّة استقامةً لا تعدم عُقماً وقصوراً، ذلك

[12] André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La Littérature, p. 108.
[13] Cf. Roland Barthes, Essais critiques, p. 252.

زعم أن أكثر النظريات النقدية الماركسية استقامة لا تعدم عقما وقصورا؛ ذلك بأن النقد الماركسي، فيما يزعم بارط، يزدجينا أن نتناول الكتابة تناولا ميكانيكيا خالصا. وهو من هذا المنظور لا يدعو إلى بث القيم النقدية والبحث عن حقيقة النص من خلال نفسه، بمقدار ما يصدر أوامر استعلائية[14].

على حين أننا نلفي ألان روب-قريي (Alain Robbe-Griellet, 1922) يخصص حيزا في كتابه «من أجل رواية جديدة»[15] يتهجم فيه بعنف على أشياع الواقعية الاشتراكية فيتهمهم بأنهم لا يختلفون في شيء عن أكثر النقاد البورجوازيين تشددا؛ وذلك في طرائق استنتاجاتهم، وفي العبارات التي يصطنعونها أثناء هذا الاستنتاج، وفي القيم التي عنها ينضحون. وكان يرى أن محاولة فصل الشكل عن المضمون أمر غير مقبول، وأن ذلك مجرد تمييز مدرسي لا يفتأ أن يفضي إلى نهاية مفلسة[16].

كما نجد ألان روب-قريي يتهم أنصار الواقعية الاشتراكية بأنهم، كما يصرحون هم أنفسهم، إنما يتناولون في كتاباتهم المسالك التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية... وإذا كانت مثل هذه الكتابات لا تجعل من واقعها إلا بالقياس إلى مثل هذا التأويل الوظيفي للعالم المرئي؛ وهي أفكار مهيأة من قبل، فإنا لا ندري كيف تكون ملكة الخلق والإبداع لديهم؟[17]

وواضح أن ألان روب-قريي ينعى على الماركسيين معارضتهم لحرية الفن بحكم القواعد المنهجية المسبقة التي يضعونها أمام المبدع والناقد جميعا، قبل العمد إلى الكتابة. وهو أمر غير مقبول في أبسط مفاهيم النقد والإبداع المعاصرين. إذ كيف

---

[14] Ibid.
[15] A. Robbe-Griellet, Pour un nouveau roman, Minuit, Paris, 1967, p.37-38.
[16] Ibid., p.39-40.
[17] Cf. Id.

يجوز، وبأيّ قانون فكريّ، وبأيّ سنّة أدبيّة، أن نطالب النّاقد مسبقاً بتفسير الإبداع على نحو معيّن؛ أي من خلال ما يعالجه من صراع الطّبقات ليس غير. ونحن إذا كنّا نختلف مع النّزعة النّقديّة الماركسيّة فيما تضعه من قوانين تطرحها في سُوق النّاقد قبل البدء في ممارسته النّقديّة، فإنّنا نقبل بما تذهب إليه من ضرورة تناوُل المبدع لمجتمعه؛ ولكن بدون تفاصيل هذه النّزعة الإيديولوجيّة المرتبطة أساساً بالعوامّ، وبصراعهم مع الخاصّة، بغير اصطلاح الماركسيّين.

إنّنا نلتمس من المبدع أن يتناول بمطلق الحريّة الفنّيّة قضايا مجتمعه وعصره دون أن نأمره بالتحدّث بطريقة مسبقة. ونحن، أثناء ذلك، لا نرتاب في أنّ عمله الأدبيّ سيكون ملتصقاً بالواقع، على نحو أو على آخر؛ إذ ليس هناك كاتب واحد في العالم، جاء يكتب من أجل شيءٍ غير التّعبيرِ عن الواقع. فأين هذا الكاتب الذي كتب وهو يرمي إلى الهروب من واقعه؟ وأين هذا الأدب الذي كان ولم يتناول الواقع بشكل من الأشكال؟ إنّ الأدب على طبيعته الخياليّة هو واقع اجتماعيّ على نحو ما. وإنّما جاءت نظريّات التّحليل النّفسيّ من أجل البرْهنة على صحّة هذه الدّعوى؛ فهي تزعم أنّ الخيال نفسه إفراز لواقع بعيد منسيّ في الذاكرة الخلفيّة وتراه ينهال عليها حين لحظة الكتابة.

ولقد كانت غاية كلّ مذهب أدبيّ، في الحقيقة، وكما يلاحظ ذلك ألان روب_قريي[18]، أن يكون أكثر واقعيّة من سابقه. فقد كان ذلك شعار الرّومنتيكيّين الذين شهَرُوه على الكلاسيكيّين، ثمّ شعار الطّبيعيّين الذين شهروه على الرّومنتيكيّين، على حين أنّا ألفينا السّرياليّين أنفسهم يقرّرون بأنّ مذهبهم ما جاء إلّا للعناية عناية شديدة بالواقع وتقبّله بكلّ فجاجته. ذلك بأنّ السّرياليّين غالَوْا في تطلّعهم إلى الارتباط بالواقع، إذ ليس هناك أيّ واقعيّ، ولا طبيعيّ من الكتّاب

[18] ألا

يرتاب في المكنونات الهائلة التي تواريها النفس الإنسانية في الأعماق حيث لا يسود إلا وضوح العقل، وحيث لا يعود خيط المنطق قادرا على دفع خطوات الباحث. أرأيت أن القصيدة الشعرية قد تكون قصيدة، دون ضرورة وجود تعبير شعري. إنها تمثل في كل الأشياء البديعة، وإنها موقف إزاء هذه الأشياء. ثم هي حال فكرية وخلقية، وهي كيفية الرؤية، وكيفية السلوك إزاء العالم. إن القصيدة الشعرية يجب أن تكون معيشة"[19]، أي يجب أن يلتصق الأدب بالواقع التصاقا يوميا وشعبيا بحيث لا يتحدث الأديب إلا عن واقع عاشه، أو واقع كان يريد أن يعيشه على الأقل، أو تجربة خاضها، أو تمثل بوعي فني عميق تجربة من خاضها.

ثانيا: النقد الاجتماعي، أو علم اجتماع الأدب

لقد بدأت أسس العلاقات بين الفن والأدب تتكون أثناء القرن التاسع عشر. ولكنها ازدادت تطورا واتساعا، وتبلوروا أيضا خلال القرن العشرين؛ وهما القرنان اللذان تطورت فيهما العلوم الاجتماعية على نحو كبير سواء على المستويين النظري والتطبيقي معا. ذلك بأن المستويات الكبرى لكل من الحتمية (Le déterminisme) والقصدية (Le volontarisme) طبعت التطورات المثيرة التي وقعت لهذه العلوم خلال القرنين الاثنين المذكورين: وذلك انطلاقا من الرومنسية الشعبوية (Romantisme populiste) التي أسسها الكاتب الألماني هردر (Johann Gottfried, 1744-1803)، إلى المدرسة الواقعية الروسية التي أسسها بيلنسكي (N. Bielinski, 1811-1848)، ومرورا بالسيدة دو ستايل (Madame de Staël, 1766-1817)، ووضعانية (Le posi-tivisme) فكتور كوزان (Victor Cousin,1792-1867) (مؤسس النزعة الروحانية

[19] André Breton, Manifeste du surréalisme (plusieurs passages), Idées, Gallimard, Paris, 1972.

الإنتقائيّة)، وانتهاءً إلى تين (Hippolyte Taine, 1828-1893) (وهو مؤسّس النّزعة النّقديّة العنصريّة -في تصوّرنا نحن على الأقلّ- [الاجتماعيّة التّاريخيّة إن شئت]؛ والتي تقوم لديه على ثلاثة أسُس هي: العِرْق، [وهذه العرقيّة هي التي حملتنا على عدّ هذه النّزعة عنصريّةً استعماريّة يجب إدانتُها] والبيئة، والزّمان...)[20].

وأثناء تطوّر نشأة العلوم الاجتماعيّة[21]، ولا سيّما خلال القرن التّاسع عشر، كانت الخصومة قائمة على أشدّها بين الذين كانوا يقولون بضرورة سيادة الفرد واستقلاليّته داخل المجتمع الذي يَعْتزي إليه؛ وكان هذا الموقف خالصاً للمجتمعات اللّيبراليّة. ولكنّ أشياع النّزعة الاجتماعيّة القائمة على ضرورة سيادة الجماعة، ولا شيءَ سِوَاؤُها، كانوا يخشوْن أن يُفضِيَ ذلك إلى تمزّق التّرابُط الاجتماعيّ، أو تفتُّته. والحقّ أنّ مثل هذه الخصومة لا تبرح آثارُها قائمة في فلسفة الاجتماع إلى يومنا هذا بحيث إمّا أن يُعطَى الفردُ كلَّ الحقّ في التّفرّد والتّمرّد، وحينئذ لا أحدَ يستطيع ضبْط أطوار المجتمع في علاقاته المتشابكة والمعقّدة معاً بين الطّبقات الدّنيا والعليا؛ وهو أمر سيُفضي، غالباً، إلى نتائجَ معيّنة في السّلوك الاجتماعيّ، وفي طبيعة النّظرة إلى العالَم؛ وإمّا أن يذوب الفرد في المجتمع ذوباناً تامّاً فلا يكون شيء ممّا يعمله، أو يُبدِعه، أو يُنتجه، أو يفكّر فيه إلاّ مجرّد أثر من آثار ذلك المجتمع؛ فهو انتماءٌ إليه، وامتدادٌ له، وتمثيل أمين لِما فيه. ليس أكثر، وليس أقلّ.

ولقد تولّد عن هذه الرّؤية الاجتماعيّة الثّنائيّة المتناقضة أمورٌ انعكست على النّقد الأدبيّ، وعلى الإبداع من حيث هو بعامّة، يمكن أن تمثُل في بعض هذه

---

[20] Cf. Jacques Leenhardt, Sociologie de la littérature, in Encyclopædia universalis, t.11, p.136.

[21] نلاحظ أنّ الكتابات الغربيّة لا تعترف، أو لا تكاد تعترف إلاّ على هُون، بجهود العرب وبحوثهم في نظرية علم الاجتماع، ولا سيّما جهد عبد الرّحمن بن خلدون في مقدّمته الشّهيرة التي ترجمت إلى كثير من لغات العالم، وذلك مشيًا على طريقة الغربيّين في محاولة إلغاء جهود كثير أو قليل ممّن سبقوهم في تطوير الحضارة الإنسانيّة إلا أن يكونوا إغريقًا باعتبارهم غربيين أيضًا

التساؤلات: إذا كتب الأديب أدباً فهل يكون، هذا الأديب، حقاً، ممثلاً لنفسه، مستقلاً بذاته، متفرّداً بخياله، متميّزاً في عطائه ونتاجه عمّا يصطرع في المجتمع من خطوب وأهوال...؟ أم أنه يكون مجرّد مُلتقِط لِمَا يجري فيه، ومتتبّع لما يُلِمّ عليه من خطوب، ومترجم لما يحتدم بين طبقاته الاجتماعيّة -التي تكوّن لحمته- من طوائل وصراعات؟ وإذن، فهل الكاتب، حين يكتب، يفتقر بالضرورة إلى مرجعيّة اجتماعيّة يستمدّ منها إلهامه، ويصبّ فيها إبداعه؟ ومن ثمّة: فهل المرجعيّة الاجتماعيّة ضروريّة لقيام أدب من الآداب، في عصر من العصور، وفي مجتمع من المجتمعات؟ أم أنّ الأديب حرّ طليق، ومبدع وحْشيّ: يكتب على جبلّته الأولى، وعمله إنّما يُذعن، قبل كلّ شيء، للخيال الخالص، والموهبة الشخصيّة الفذّة؟...

ومُساءلة أخراة: هل الأدب نِتاجُ خيالٍ كريم، وثمرة من ثمرات التفكير الأصيل، أم هو مجرّد بضاعة تُباع في السّوق، ويشتريها النّاس كما يشترون البطاطس والبصل، والزّبد والعسل؟...

لعلّ علم الاجتماع أن يكون ألفى سبيله إلى الأدب عن طريق الجمهور الذي هو جزء من الطّبقات الاجتماعيّة التي تشكّل حقلاً من حقول وظائفه... لكنْ أن يمتدّ الأمر بعلم الاجتماع إلى أن يتطاول على جماليّة النّصّ الأدبيّ، وعلى خياليّة النّسيج الفنّيّ، فلن يعنيَ ذلك إلاّ خوضه فيما لا نعتقد أنّه قادر على الخوض فيه. إذ ليس الأدب مجرّد فكرة مطروحة داخل النّصّ، ولكنّه أكثر من ذلك كثيراً. ولقد كان شيخ الأدباء العرب، أبو عثمان الجاحظ، زعم، منذ قريب من اثني عشر قرناً، معلّقاً على ما ينبغي أن يكون عليه الشّعر، أنّ الأفكار «والمعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج»[22].

---

[22] الجاحظ، الحيوان، 3. 131.

فالأدب، منذ الأزل، ليس بما يحمل من أفكار، فذلك شأن الفلسفة؛ ولكنّه بما يساق فيه من جمال النّسْج، وبما يُجلّى فيه من أناقة اللّفظ، وبما يشتمل عليه من بديع التّصوير؛ فهو من قبيل الجمال الفنّيّ، لا من قبيل الأفكار التي يطرحها الكاتب/الأديب. وبعض ذلك ما يذهب إليه جان كوهين (Jean Cohen) حين يقرّر: «ليس الشّاعر شاعراً لأنّه يفكّر أو يُحِسّ، ولكنْ لأنّه يقول»[23].

وعلى الرّغم من أنّ هذا الرّأي لا يخلو من بعض المبالغة الشّكلانيّة؛ وذلك حين لا يجرّد الأديب من حقّ التّفكير فحسْب؛ ولكنّه يحظُر عليه امتلاك الإحساس أيضاً؛ فإنّه مع ذلك، وعلى شكلانيّته البادية، يريد أن يقطعَ به الطّريق من أمام علماء الاجتماع، وعلماء النّفس، وينبّههُم إلى أنّ الظّاهرة الأدبيّة هي نسْج لغويّ، أو عملٌ باللّغة؛ وهي أسْلَبَةٌ وصياغة وفنٌّ وتصوير قبل كلّ شيء...

إنّ مشكلة علم الاجتماع أنّه لا يستطيع بحكم وضْعه، وموضوعه الذي لا يقوم، في أصله، على دراسة اللّغة ولسانها، ولا على اللّغة وجمالها، ولا على اللّغة وأسلوبها، ولا على اللّغة وطرائق تعبيرها، ولا على اللّغة وأشكال نسجها؛ ولكنْ على ملاحظة الظّواهر الاجتماعيّة الإنسانيّة التي لا تكوّن اللّغةُ إلاّ جزءاً ضئيلاً منها. ولا نحسب أنّ مثل هذا الموقف يستطيع أن يشكّل تأسيساً نقديّاً كامل الأصول، عميق الجذور، واضح المعالم، سليم المعارض. وإذا كان حقُّ علم الاجتماع في العناية بالإنسان في المجتمع، أفضى إلى حقّه في العناية بلغته، وأفضى حقُّه في العناية بلغته

ذلك، وقد كنّا استشهدنا ببعض هذا النّصّ الجاحظيّ في فصل آخر من هذا الكتاب، حين كنّا بصدد الحديث عن أهمّيّة اللّغة بالنّسبة للأفكار؛ ولمّا كانت جماليّة النّقد الاجتماعي تنهض على المضمون أساسا. ولمّا كان الجاحظ وجان كوهين تعصّبا للغة والنّسج في الكتابة الأدبيّة، فقد اقتضى الكلام أن يحتجّ برأييهما تارة أخرى فذلك، إذن، ذلك. وعلى أنّنا لا نعدم من بعض المستغربين، هنا وهناك، أن ينكروا علينا هذا القرن بين الجاحظ وكوهين؛ لأنّ هؤلاء يرون مسبقاً أنّ جان كوهين أكبر من الجاحظ. وأمثال هؤلاء مرضى بحبّ الفكر الغربيّ وتفوّقه. ومثل مرضهم عضال لا شفاء منه.

23 J. Cohen, Structure du langage poétique, p.42.

إلى حقه في العناية بما تُنتجه هذه اللغة... فإنّ هناك حلقةً تظلّ مفقودة في منهجه حين يدرس الظاهرة الأدبيّة التي تتطلّب منه أن يتزوّد بثقافة لغويّة متينة لا يمتلكها، وما ينبغي له؛ ومنها ضرورةُ إلمامه العميق بعلم اللّغة العامّ، وبعلم الدّلالة، وبعلم البلاغة، وبالأسلوبيّة، وبالسّيمائيّة، وبالنّصوص الأدبيّة الرّفيعة النّسج، قبل كلّ ذلك... وبدون ذلك لا يستطيع التّولُّج في ثنايا جماليّة النّسج الأسلوبيّ التي ينهض عليها الأدب الذي هو نسيج لغويّ، قبل كلّ شيء، ولكنّه يمثُل في شكل نظام أسلوبيّ خاصّ...

وإذن، فتجرُّؤ علم الاجتماع على دراسة ما كان في أصله للجمال، وبالجمال، وإلى الجمال، وضمن الجمال، في إطار غير جماليّ؛ لا ريب في أنّه هو الذي يجعل نظره أمام الأدب والفنّ حسيراً، وموقفه منه قصيراً.

لكنّ إصرار علماء الاجتماع على الخوض في كلّ شيء في الحياة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، أفضى إلى كَلَفهم بالظّاهرة الأدبيّة تحت وطأة النّزعة التّاريخيّة الاجتماعيّة التي كانت تعتقد بتأثير المجتمع في الكتابة الأدبيّة، وبتأثّر الأدب تأثّراً شديداً بما يضطرب فيه من أحداث وخطوب. ولقد تولّد عن النّزعة الاجتماعيّة القائلة بحتميّة سيادة الجماعة، وقدرتها على التّأثير، وأنّ الفرد مجرّد فاعل فيها، وفي أحسن الأطوار يكون متفاعلاً معها، وكلّ ما ينهض به من نشاط فكريّ لا يعدو كونه إملاءً منها، بطريق غير مباشر، وتأثّراً بها من حيث يشاء أو من حيث لا يشاء، تولّد عن ذلك، إذن، نزعة أخراةٌ مناقضةٌ لها، مُتصارعة معها، وهي تتمثّل في أنّ الفرد يجب أن يكون كلّ شيء في المجتمع. فهو وحدهُ السّيّدُ العزيز، وهو وحده الحرُّ الطّليق. فالرّجل العظيم هو الذي يوجّه الجماعة ويقودها، وقلّما وجدنا الدّهماء تفكّر وتقود. فالجماعة تنقاد أكثر ممّا تقود. وإذن، فهي لا تستطيع أن تؤثّر، وإن

أثّرت في وقوع حدث مّا، فذلك لا يكون، في مألوف العادة، إلاّ بإيعاز مباشر، أو غير مباشر، من قائد عظيم، أو مفكر خِنْذِيذ. وربّما حدث ذلك بالمصادفة والاتفاق.

لكن سرعان ما زهِدت هذه النّزعة التي تمجّد الفرد (البنويّة خصوصاً) في الفرْد الذي نادت بسيادته، وتنكّرت لوجوده، وكفَرت بكيانه، فعمَدتْ إلى مراجعة موقفها منه، مُنادِيةً بموته (فاليري، فوكو، بارط، وغيرهم...). ولعلّ من الواضح أنّ الفرد الذي قيل، هنا، إنّه مات، أو يجب أن يموت، إنّما كان ينصرف معناه لديهم إلى الإنسان من حيث يكون هو متجلّياً في كيان الكاتب الأديب... إنّ الشّكلانيّين الرّوس، والشّكلانيّين الفرنسيّين، من بعد ذلك، (ونلاحظ هنا، أنّنا استعملنا مصطلح «الشّكلانيّين الفرنسيّين»، ربما لأوّل مرّة في الكتابات النّقديّة، لأنّنا نعتقد أنّ الشّكلانيّة الرّوسيّة لو لم تروّج لها الثقافة النّقديّة الفرنسيّة، الشّكلانيّة النّزعة، انطلاقاً من منتصف القرن العشرين لَمَا كان لها الشّأن الذي كان؛ فلقد ظلّت أفكارها ونظريّاتها قابعة في قبر الظّلام لولا ترجمة طودوروف لكتاب «نظريّة الأدب»، ولولا ترجمة كتاب «مرفولوجيّة الحكاية» لفلاديمير بروب...) كفروا بجميع القيم الرّوحيّة، وبعض القيم المادّيّة ذات العلاقة بالرّوح كالإنسان، في حين أنّ الماركسيّين قتلوا الإنسان، بطريقتهم المستحذية الخاصّة، فجعلوه مجرّد كادح من أجل الجماعة كدْحاً، وحكموا عليه بالفقر والإهانة، وأنّه لا يكاد يفكّر في شيء غير الكدْح، ثمّ الكدْح، من أجل القوت كالنّملة المنحطّة، لا يمتلك التّفكير أو لا يكاد، ولا حرّيّة المبادرة إلاّ من خلال الجماعة، ومن جرّائها، وفي إطار تطلّعاتها...

فعلى اختلاف المدرستين النّقديّتين الاثنتين -البنويّة والاجتماعيّة-، ظاهريّاً، وخصوصاً في المسألة التّاريخيّة، فإنّهما تتّفقان معاً في الكُفْران بالقيم الرّوحيّة للإنسان، ولذلك لم يجد لوسيان قولدمان أيّ صعوبة في المُزاوجة بين هاتين المدرستين في بنويّته التّوليديّة على الرّغم من عدم تقبّل المدرسة الجديدة المبادئ التي

أقام عليها مدرسته التي زاوج فيها بين متناقضين إثنين لا يمكن أن يجتمعا أبداً، ولذلك ردّ سرج دوبروفسكي على مقولته المعروفة: «يوجد التّفكير»، قائلاً: «ومن يفكّر؟»...[24]

ويبدو أنّ حرّيّة الحقّ في التّعبير، وحرّيّة إنتقاد الأوضاع الفاسدة في المجتمع، وحرّيّة الحقّ في الإمتلاك التي أقرّها الإسلام حول تكريس كرامة الفرد: رفضتها الماركسيّة، وغير الماركسيّة، ونادت بضرورة تجريد الفرد في المجتمع منها، ممّا يجعله يُمسي مجرّد رقم فيه، يكدح من أجل النّاس -ولو كان بعض هؤلاء النّاس لا يعملون- من خلال كدْحه اليوميّ... ونحن نرى أنّ هذا الموقف لا يخلو من عودة بالإنسان إلى الحافرة، والقذْف به في غمرات الظّلاميّة، وحمْله على البدائيّة المنحطّة، وهو موقف معادلٌ، في أحسن الأحوال، لاستعباد الإنسان، وتجريده من حقّ الحرّيّة الفرديّة التي كرّمه الله بها، وكرّسها المسلمون في سلوكهم اليوميّ، أيّام ازدهار حضارتهم: انطلاقاً من أدبيّات الإسلام، فإذا الفردُ سيّدُ نفسه (متى استعبدتم النّاس وقد ولدتْهم أمّهاتُهم أحراراً؟) ولكن دون الذهاب بعيداً في حرّيّته، حتّى لا يُسيء إلى غيره، ولا يعتديَ على حقّه، ولا يعلُوَ في الأرض، ولا يعثوَ فيها فساداً...

والحقّ أنّ إقدام علْم الاجتماع الذي لم يكن في أصله إلاّ لدراسة العلاقات الإجتماعيّة بين النّاس، وتحليلها وفهْمها لإمكان اقتراح حلول مُلائمة للمشاكل التي تعتور سبيلهم في الحياة اليوميّة، وتطاوُله على الظّاهرة الأدبيّة التي هي من قبيل الخيال الخالص... لم يكن دون أن يُفضي إلى طوائلَ بالقياس إلى علم الإجتماع نفسه الذي أراد أن يَحيد عمّا حدّده لوضعه لدى مُنْطَلَقه، وبالقياس أيضاً إلى الظّاهرة الأدبيّة التي أُلحِقت بالظّاهرة الاجتماعيّة، بشيء كثير من الإعْتساف والاغْتِفاص،

[24] Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique ?, p. 218.

فأمست مجرّد بضاعة تباع وتُشترَى، لا نِتاج خيال خلّاق، طليق كالهواء، محلّق في أقاصي الفضاء...

ولقد تولّدَ عن علم اجتماع الأدب صعوبةٌ أخراةٌ تمثّلُ في: هل يمكن عدّ الأدب مجرّد إبداع كان من أجل المُتعة والتّسلية، واللّهْو والعبث، أم إنّما كان من أجل التّوجيه والتّربية والتّهذيب، وربّما الإفادة والتّعليم؟ ولقد يتولّد عن ذلك مُساءلات أخراةٌ هي: ما علاقة الأدب بالمجتمع الذي نشأ فيه؟ ثمّ ما علاقة الأديب نفسه بالمجموعة التي يُقاطِنُها؟ ثمّ هل يجوز الإقدامُ على تسويق الأدب على أنّه مجرّد بضاعة توزّع على النّاس، وتنتجها مؤسّسة ثقافيّة...؟ وهل العمل الفكريّ يتولّد عنه، ضرورة، العملُ باللّغة، والعمل باللّغة يتولّد عنه الارتباطُ المتين بالمجتمع والمحيط؟ أم أنّ هذه اللّغة كثيراً ما تشرد، أو تحاول أن تشرد، خارج إطار هذا المجتمع، فتتمرّد عليه، وتشمُس عنه، فتحلّق في أفْضِيَةٍ سحيقة لا علاقة لها بالنّظرة الاجتماعيّة التي كثيراً ما تكون ضيّقة وميكانيكيّة؟ وما علاقة المتخيَّل (الكتابة الأدبيّة)، والمتخيِّل (الكاتب الأديب) أيضا، بالحقيقة؟ وهل الخيال ممّا يجب ربْطُه، على سبيل الأمر الحتْميّ، بالخيال الذي يتأوّب الأديب فتراه يذهب بعيداً في أحْياز لا حدود لها، وفي آفاق لا نهاية لأبعادها؟

ويُعْنَى علم اجتماع الأدب، من بين ما يُعنى به، بالعلاقة بين ثلاثة أطراف يراها متضافرة في الحياة الثّقافيّة: الكتّاب، والكُتب، والقرّاء[25]. ويبدو أنّه ينزلق إلى معالجة الظّاهرة الأدبيّة من هذه الزّوايا الثّلاث، وانطلاقاً من هذه العلاقات التي لا ننكر أنّها قائمة؛ بيد أنّ مثل هذا يجب أن يصنّف في النّظريّة الثّقافيّة الاجتماعيّة، لا في النّظريّة الأدبيّة الجماليّة.

---

[25] Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, p.5 (col. Que sais-je ?)

وتكمن فائدة علم الاجتماع، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، في تحديد بعض المفاهيم المادية كتعريف حجم الكتاب، واستقصاء بعض ذلك من بلد إلى آخر، ولو انطلاقا من إحصاءات اليونسكو... وفيما يلي تقديم لبعض هذه المعلومات التي يعنى بها علم الاجتماع في دراسة الأدب.

فلقد ذهب، روبير إسكاربي، وهو أحد الذين عنوا عناية فائقة بعلم اجتماع الأدب، إلى أن هناك ثلاثة أطراف تتلازم فيما بينها، وكما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، فيرتبط بعضها ببعض، حول هذه الإشكالية: الكتاب، والقراءة، والأدب. وقل: الكتاب، والكتابة، وفعل القراءة. ويمكن تناول هذه الأطراف أيضا تحت ثلاث قيم هي: الكتاب، والكتب، والقراءة؛ أو تحت تصنيف آخر، كما يذهب إلى ذلك روبير إسكاربي، يمثل في المبدعين، والكتابات، والجمهور.

فأي مجتمع متحضر راق لا يخرج شأن الكتاب فيه عن هذه الأطراف الثلاثة. لكن الكتاب، أو المبدعين، هم الأصل في هذه المعادلة؛ إذ هم المنشئون لما هو غير موجود فيوجدونه في إطار أصول مهنة الكتابة، وتبعا لما تقتضيه التقاليد الأخلاقية لهذه المهنة. والأشكال الفنية التي تتخذها: من إبداع خالص، وعلوم، وفنون، وهلم جرا. وأما الإبداع الذي يرد في صورة كتاب للناس فإن حجمه ولونه وهيئته هي التي تغيره من حال إلى حال. ولكن ذلك كله يظل دون معنى إذا انعدم الطرف الثالث وهو جمهور القراء المستهلكين. وبلغة اقتصادية فجة يمكن تقديم هذه المسألة تحت زاوية أخرى تمثل في: المنتجين، والبضاعة، والمستهلكين. ويظل في كل الأطوار المنتج، أو المبدع، أو المؤلف، أو الكاتب هو صاحب الشأن الأول في هذه المعادلة الثلاثية الأطراف.

والحق أن الكتابة نفسها، ليست من بعض الوجوه، إلا قراءة، أو تمثيلا للقراءة، ذلك بأن الذي يكتب للناس إنما هو، في الوقت ذاته، يقرأ لهم قراءة صامتة

لمُعتلجات داخليّة يُفرغها على القرطاس، ويترجمها بالقلم. فكأنّ الكاتب يقرأ خياله الصامت، وذهنه الغائب؛ فيحوّل ذلك الصّمت الغيبوبيّ إلى فعل حيّ مزعج ومُمتع في الوقت ذاته هو فعلُ الكتابة. فكأنّ فعل الكتابة، في تمثلنا نحن على الأقلّ، مظهرٌ من مظاهر القراءة غير المعلنة، أو قلْ: مظهر من مظاهر القراءة المقنّعة المصنّفة تحت فعل الكتابة. وببعض هذا التمثّل، لهذه المسألة اللّطيفة، تنعدم الحدود، أو تكاد تنعدم، بين فعلَي الكتابة والقراءة. فالكاتب قبل أن يقذف بما يكتب للنّاس ليقرؤوه، يكون هو قد سبقهم إلى قراءة نفسه من داخلها، وإلى استحْلاب خياله من زواياه الخفيّة، ومن أطرافه البعيدة، قبل أن يُلمُّوا هم بما كان ماثلاً في قريحته المُلْغِزة.

وإذن، فمن الوجهة النّظريّة الخالصة، نجد الكتابة قراءةً، والقراءة كتابةً، والكتاب هو الذي يجمع بينهما من حيث هو إنجازٌ فكريّ أساسُه الخيالُ المحض طوراً، وأساسه العقل والتّفكير طوراً ثانياً، وأساسُه كلّ ذلك جميعاً طوراً آخر.

ونودّ أن نطرّيَ الآن ذاكرة القارئ الكريم بشأن آخر ذي صلة بالكتاب من وجهة، وذي صلة بتصوّر علم الاجتماع للكتاب من حيث هو (ممّا يندرج معه الكتاب الأدبيّ، ومن ثمّ الإبداع الفنّيّ)، وهو: الماهية «المُرفولوجيّة» نفسُها للكتاب، والماهيّة المتولّدة عن انتشاره أيضا. فما الكتاب، إذن، من حيث هو إلاّ بضاعة فكريّة تتحدّد بالوزن والحجم واللّون والشكل، ومن ثمّة بالتّرويج؟

أمّا في التّراث العربيّ الإسلاميّ فقد كان الأجداد يطلقون على الكتابات القصيرة، نسبيّاً، مصطلح «الرّسائل». ومن ذلكم «رسائل الجاحظ» بحيث لو جُزّئت كلّ رسالة من تلك الرّسائل، ونُشرت اليوم وحدها لكانت بمقدار الأربعين صفحة أو الخمسين من القطع المتوسّط من الورق، ولكانت في حدود ما يقرب من عشرة آلاف كلمة. في حين أنّ العرب كانوا يطلقون على ما فوق ذلك مصطلح «الكتاب»، فكان الكتاب، في مفهومهم، كأنّه ما جاوز المائة صفحة. وكانوا يعرفون، أثناء ذلك،

مصطلح المقالة التي كانت تعني لديهم، هم أيضا، كتابة تقلّ عن حجم مقدار الرّسالة. وكلّ الإطلاقات التي تصادفنا، مثلاً، في كتاب «الفهرست» لابن النّديم، والمصادر الكثيرة الواردة في كتاب «وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزّمان» لابن خلّكان تدلّ على بعض ما نزعم.

على حين أنّ الغربيّين، على عهدنا هذا وهم قادة الحضارة والفكر، لم يكادوا يلتفتون إلى التّمييز بين الكتاب والرّسالة والمقالة؛ وراحوا يخبطون في تحديد مفهوم «الكتاب» خَبْط عشواء؛ ممّا تولّد عن ذلك اضطراب شديد في الإحصاءات التي تنشر حول الفعل الاستهلاكيّ للقراءة، والفعل الاقتصاديّ والثقافيّ لها أيضا. ذلك بأن تحديد عدد الكتب المنشورة، والمقروءة، يجب أن ينطلق، من منظورنا، من مبدإ تعريف حجم الكتاب في حدّ ذاته. ولا يتأتّى تحديد هذا الحجم إلّا بوضع معايير بسيطة وصارمة في الوقت نفسه. فليس الكتاب، بالقياس إلى منظّمة اليونسكو، إلّا كلّ كرّاسة بلغ عدد صفحاتها ثمانياً وأربعين صفحةً فما أعلى. ومن الغريب أنّ أيّاً من عباقرة هذا التّحديد العجيب لم ينتبه إلى مسألة تحديد الحجم بناءً على معايير يمكن أن تكون حكَماً بين النّاس جميعاً فيتّفقوا، ولا يختلفوا؛ فقد يجوز أن يكون عدد الصّفحات فعلاً ثمانياً وأربعين، ولكنّ عدد الكلمات لا يجاوز أربعة آلاف وتسعمائة.

إنّ ذكر عدد الصّفحات دون تحديد لا لأحجامها، ولا لعدد كلماتها أمرٌ غير منطقيّ؛ ولا يمكن أن يتولّد عنه أيّ نظام -لتأسيس هذه المسألة- سليمٍ لوضع الأشياء في مواضعها الحقيقيّة. وإذن، فقد كان من الأولى تحديد حجم الكتاب بعدد الكلمات، لا بعدد الصّفحات. وإذن، فتعريف اليونسكو للكتاب تعريف غير سليم. وقد جارت كندا، وفنلندا، والتّرويج هذا التّحديد الغريب لليونسكو، والذي لا صلة له بالتّحديد العلميّ الصّارم؛ إذ يمكن، من الوجهة العمليّة، ولنؤكّد ذلك تارة

أخرى، أن تحتوي ثمانٍ وأربعون صفحة على خمس وعشرين ألف كلمة، كما يمكنها أن تشتمل على اثنين وخمسمائة أو أقلّ من ذلك عدداً.

أمّا الكتاب في لبنان وجنوب إفريقيا فهو كلّ كرّاسة بلغ حجمها خمسين صفحة. وهو في الدانمارك ستون صفحة، وفي هنغاريا أربعٌ وستون، وفي إرلاندا، وإيطاليا، وموناكو مائةٌ.

ولكننا نجد بلداناً أخرى تدنو بعدد صفحات الكتاب إلى أربعين في بلجيكا، واثنتين وثلاثين في تشيكوسلافيا، وسبعَ عشرة فقط في إسلندا. وكلّ هذه الأرقام مزيّفةٌ، ولا تمثل شيئاً من الحقيقة؛ وذلك لأنّ المسألة يجب أن تتعلّق بعدد الكلمات التي يحتويها الكتاب، لا بعدد الصّفحات التي قد يكون نصفُها فارغاً، ونصفها الآخر مكتوباً بحروف عريضة؛ فيقلّ عدد كلمات الكتاب إلى المستوى الأدنى.

وجاء تحديد الكتاب في بريطانيا بقيمة ثمنه؛ فالكتاب لدى الإنجليز هو ما بيع في المكتبات بسعر ستّة بنسات. وهذا أسوأ تحديد وأسخفه، فهو مهين لمكانة الكتاب. وهو ينظر إلى الكتاب على أنّه مجرّد بضاعة حقيرة قابلة لقانون العرض والطّلب؛ فهو لا يساوي في قيمته أكثر من البصل والبطاطس. أمّا الكتاب في الهند فكلّ كرّاسة تحتوي صفحات، كيفما كان نوعها، تصنّف تحت مفهوم الكتاب. فكأنّ الكتاب لدى الهنود كلّ طومار مكتوب يُقْرَن إلى صِنْوه. وهو مذهب من المستحيل الموافقةُ عليه.

ولقد تولّد عن هذا الاضطراب الشّديد، والاختلاف البعيد، في تحديد حجم الكتاب فساد في دلالة الإحصاءات. فالبلد الذي يزعم أنّه يصدر ثلاثة وسبعين ألفاً وتسعمائة وتسعة وتسعين كتاباً (الاتحاد السّوفياتي عام 1961) لا يمكن قبول هذا العدد إلاّ بناء على تحديد الحدّ الأدنى لعدد كلمات كلّ كتاب؛ فيكون مثلاً عشرين ألف كلمة، أو حتى عشرة آلاف كلمة أيضا. من أجل ذلك لا يمكن الانخداع بعدد

المنشورات العامّة المنشورة في سنة من السّنوات في بلد من البلدان، إلاّ على أساس عدد محدّد، ومتّفق عليه مسبقاً؛ وإلاّ فإنّ كل إحصائيّة تغتدي مجرّد رقم في الأرقام، وكلام في الكلام.

وأعتقد أنّ التّقليد الثّقافيّ الذي كان قائما أيّام ازدهار الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وإن لم يعلن عن تفاصيله الدّقيقة، هو الأسلم، أو القريب من سلامة الأشياء. وأعتقد أنّ أبا عثمان الجاحظ حين تناول قيمة الكتاب وعظمته في مقدّمة «كتاب الحيوان» كان في ذهنه أنّه ما فوق الرّسالة. ويمكن عدّ عشرة آلاف كلمة حجماً كافياً لأن يكون كتاباً؛ وما دون ذلك فلا ينبغي، منطقيّاً، أن يكون في مستوى حجم الكتاب؛ وإلاّ اختلطت الأشياء، والتبست الأهواء.

وأيّاً كان الشّأن، فإنّنا إن أخرجنا فعل الكتابة من هذه الدّائرة الإحصائيّة والشّكليّة، فإنّه علينا إلصاقُها بالسّلوك الاجتماعيّ المتحضّر اليومي لعامّة المستنيرين؛ فالكتاب الذي هو منتوج فكريّ في أساسه، لا يلبث أن يغتديَ مجرّد منتوج للاستهلاك بالمفهوم العامّ، أو المفهوم المادّيّ، يقع الاتّجار به كما يقع الاتّجار بأيّ بضاعة أخرى في السّوق ليس إلاّ. ولعلّ بحكم التّفكير العمليّ لذهنيّات الإنجليز فإنّهم ذهبوا حول مسألة ماهيّة الكتاب ذلك المذهب المرتبط بقيمة سعره في السّوق؛ ذلك بأنّه ليس على الذي يودّ، من بعض الوجوه، أن يقرأ ذلك المنتوج الذي كان خياليّاً أو عقليّاً في أصله، إلاّ أن يُيَمّم سوقَ الكتاب، ثم ينتقي ما يشاء من أنواع ذلك المنتوج الفكريّ، وعليه أن يدفع ثمنه لبائعه[26]، كما يدفع سعر أيّ بضاعة مُزْجاة.

ومع ذلك، فيمكن لعلماء الاجتماع أن يزعموا لنا أنّ المسألة الجماليّة يجب أن تثار عن طريق الحديث عن اللّغة المستعملة في الكتابة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في الأسلوب الذي يزيّن مثل هذه الكتابة التي يحلّلها علم الاجتماع انطلاقاً من

---

[26] لقد أفدنا من تدبيج هذه المعلومات مما أورده روبير إسكاربي (Robert Escarpit)، م.س.، ص.18.

الفلسفة الاجتماعيّة القائمة على شدّة التّأثّر بالنّسبة للكتّاب الذين يكتبون؛ والقائمة على التّسليم بشدّة التّأثّر بالقياس إلى القرّاء الذين يقرؤون. في حين أنّ الكتاب لا يكون، أثناء ذلك، إلاّ بضاعة عاديّة تعرض في الأسواق لتباع وتشترى كأيّ بضاعة أخرى ممّا يُؤْكَلُ أو يُرتفق به في الحياة.

لكن السّؤال الكبير الذي يجب أن يثار بهذا الصّدد، وبخصوص المسألة الجماليّة، هو: بأيّ أداة يفهم علماء الاجتماع الأدب؟ وبأيّ الإجراءات يدارسونه؟ وهل بوسع كلّ من النّاس أن يتولّج إلى النّصّ الأدبيّ ثمّ يكون قادراً على استخراج ما فيه، واستنطاق أخرسه حتّى ينطق، واستيضاح غامضه حتّى يَبين، واستقراء ما بين سطوره حتّى يُقْتَرأ؟...

ثمّ إنّ علم الاجتماع لم يستطع حلّ المشاكل الاجتماعيّة التي جاء من أجلها؛ وراح يبحث عن مجالات أخرى ليست منه وليس منها؛ فقد تتعدّد اللّغات التي بها يُكْتَب الكتاب في مجتمع واحد؛ كما قد تتعدّد الأعراق. نتيجة لذلك، فتتعقّد مساعي علم الاجتماع في رصْد الظّاهرة الأدبيّة والتّحكّم فيها بالكفاءة المهنيّة والمنهجيّة المطلوبة.

ونحن نعتقد أنّ علم الاجتماع يظاهر مؤرّخ الأدب إذا عُنِيَ بتحليل العلاقات الاجتماعيّة بين النّاس في المجتمع الواحد بعامّة، وبين الأدباء والمثقّفين بخاصّة، وذلك في حدود الإطار الاجتماعيّ والثّقافيّ بالمفهوم العام. أمّا الانبراء إلى الظّاهرة الأدبيّة من أجل تحليلها، وتأويلها، وتبْيان عناصر جمالها، وخصائص أسلوبها، وطبيعة لغتها؛ فذلك أمرٌ نرتاب فيه، ونرتاب منه أيضاً، في الوقت ذاته.

حقّاً إنّ علماء الاجتماع يمكن أن يقدّموا دراسات إلى دُور النّشر، وإلى باعة الكتب في الأسواق الأدبيّة، وتحليل أصناف القرّاء ومستوياتهم الثّقافيّة، وعلل إقبالهم على استهلاك جنس أدبيّ دون سواه، أو أكثر من سواه. وفي كلّ هذا غناء

كبير للناس. لكن أن يجرءوا على مدارسة النص الأدبي وتحليل سماته اللغوية، ومعالجة نسوجه الأسلوبية، فلا. ذلك بأن مثل هذه السيرة ستغري الطبيب بأن يكون أديبا، وستدفع الأديب إلى أن يكون طبيبا، وستحمل العسكري على أن يكون فنانا، وستسول للصناعي أن يغتدي فلاحا، وهلم جرا... فتختلط الأشياء بالأشياء، وتضيع القيم في القيم؛ فيوشك أن يقع فساد مبين للناس في الأرض.

ثالثا: بين سوسيولوجية الأدب، والسوسيولوجية الأدبية

يتساءل جاك ليينارت، في مقالة رصينة كتبها في الموسوعة العالمية عن: هل هناك فرق بين سوسيولوجية الأدب، والسوسيولوجية الأدبية، فيقرر أن هناك، فعلا، فرقا دقيقا بينهما؛ مما يقتضي التمييز بين هذين المفهومين الاثنين: فسوسيولوجية الأدب (Sociologie de la littérature) تعد جزءا لا يتجزأ من علم الاجتماع نفسه. وهي من أجل ذلك تجتهد في تطبيق مناهج علم الاجتماع فيما يخص التوزيع، والرواج، والجمهور (وهو موقف سيلبرمان (A. Silbermann) أيضا. في حين يسعى بعض المفكرين الآخرين (جان ديبوا J. Dubois مثلا) إلى تعميم تطبيق هذه المناهج على المؤسسات الأدبية، وعلى المجموعات التي تحترف الكتابة مثل الكتاب، والأساتذة، والنقاد، وبعبارة أدق، تطبق هذه المناهج -وذلك في سياق الأدب- على كل ما ليس نصا أدبيا في ذاته[27].

على حين أن السوسيولوجية الأدبية (Sociologie littéraire) ينظر إليها على أنها مناهج لعلوم الأدب، كالمنهج النقدي الذي ينحو نحو النص (من دلالة الصوت إلى الدلالة العامة للغة)، كما ينحو نحو معنى هذا النص وتأويله. ولقد جنح هذا

---

[27]. Cf. J. Leenhardt, op. cit.

العلم للنّصّ الأدبيّ، متطلّعاً في توسّعه وتطوّره إلى فهْم هذا النّصّ عن طريق تسخير كلّ العلوم المساعدة مثل الظّواهر الاجتماعيّة الّتي ينطلق منها في الحقيقة، ومثل البنَى الذهنيّة، ومثل أشكال المعرفة الأخراة، منطلقاً من الأدب المقارَن (من لانسون إلى إسكاربي: De Georges Lanson à Robert Escarpit) إلى سوسيولوجيّة «الرّؤية إلى العالم» (من دلتي إلى جولدمان: De W. Delthey à L. Goldmann)[28].

وجاءت الشّكلانيّة الرّوسية فأعْنتتْ نفسها من أجل إخراج الأدب من الدّائرة المغلقة الّتي كان يَقبَع فيها، والّتي ألجأه إليها سانت بوف (Sainte-Beuve (Charles Augustin), 1804-1869)، وتِين (Hypopolyte Taine, 1828-1893)، وبدرجة أكثر منهجيّةً، وأعمق إديولوجيّةً: لوكاتش وجولدمان؛ وزعمت للنّاس أنّ تلك الدّائرة المغلقة كان يضطرب داخلها ثلاثةُ أطراف لم يجد أيٌّ منها نفسه فيها: المؤلّف الذي كان البحث جارياً من أجل العثور عليه، والقارئ الذي كأنّه لم يكن معترفاً بوجوده أصلاً، والنّاقد الذي كان يجب أن يسلّح بثقافة أعمق[29] عمقاً حتّى يستطيع أن يزعم أنّه يستطيع تعليم القارئ كيف يجب أن يقرأ، والأهمّ من ذلك: كيف يجب أن يفهم ما يقرأ؟...

ولعلّ من مُنطلَق تلك الشّكلانيّة المتطرّفة بدأ التّفكير، ثمّ الانزلاق إلى الفعل، من أجل المروق، فعلاً، من تلك الدّائرة الضّيقة الّتي لم نكن نجد فيها إلاّ الأفراد، وليس هؤلاء الأفراد على أساس التّفرّغ لعقلانيّة مجرّدة للأشكال الأدبيّة، ولكن من أجل تمثل الإبداعات الأدبيّة ليس فقط على أنّها نِتاج لنشاط فرديّ للإبداع الأدبيّ، ولكن على أنّها ظاهرة تندرج في التّاريخ الجماعيّ، أي في التّاريخ الاجتماعيّ[30].

---

[28] Id.
[29] Cf. Roger Fayolle, La critique littéraire, in Littérature et genres littéraires, p.65.
[30] Ibid., p.66.

وعلى أنّ الماركسيّة جاءت إلى منهج تَين الذي كان ينـهض على عدّ الإبداع الأدبيّ مجرّد نِتاج لوسط اجتماعيّ (Produit d'un milieu)، أو عكس مباشر للواقع الاجتماعيّ: فأعنتَتْ نفسها في تصحيحه، وإنقاذه من المثاليّة، أو قل الوضعانيّة (Positvisme)، التي كان يضطرب فيها، فصفَّتْها وصحّحتها، أو زعمت ذلك للنّاس على الأقل، في تحليلها لهـذه المسألة، وذلك في ضوء تحليل تاريخ المجتمعات، والعلاقات الجدليّة بين البنى السّفلى، والبنى العليا. وزاد هذه المسألة تعميقاً وبلورة -وخصوصاً فيما يعود إلى فكرة "رؤية العالم"- المفكّر الهونغاريّ جورجي لوكـاتش في كتاباته حول النّقد الرّوائيّ الذي وقفه خصوصاً على بالزاك والواقعيّة الفرنسيّة. وكأنّ جولدمان لم يأتِ شيئاً غيرَ السّير على هدْيه، والمشي على آثاره قصصاً إذ استكشف في آثار باسكال، وراسين النّظرة التّراجيديّة نفسَها إلى العالم التي كان توقّف لوكاتش لديها[31]، كما سنرى بعد حين.

إنّ الشّكل الجديد للنّقد الاجتماعيّ يُمَوْقِع تدخّلـه بين علم اجتماع الخلْق، وعلم اجتماع القراءة: إنّ علم الاجتماع يُعْنَى، فعلاً، بإدماج إسهامات النّقد النّصّانيّ (La critique textuelle) الـذي تُرفده اللّسانيّات بجهازها اللّغويّ من وجهـة، وبمُساءلة مزدوجة تنصرف إلى الوضع الاجتماعيّ للنّصّ، والوضع الاجتماعيّ بالقياس إلى المجتمع، من وجهة أخراة. وكأنّ هذا النّقد يدعو، على نحـو أو علـى آخر، إلى قراءة جديدة للرّواية، وإلى تأويل ألطف وأكثر جدليّة للعلاقات بين العوالم الرّوائيّـة، والواقع الاجتماعيّ"[32].

وتمثّل المسألة كلّها، بالقياس إلى النّقد الاجتماعيّ، في تصوّرنـا الخـاصّ نحـن على الأقلّ، في البحث عن منهجيّة صارمة وكاملة بها يمكن فهم النّصّ الأدبيّ ليـس

[31] Id.
[32] Id.

فقط من حيث لغتُه وشكله ؛ ولكن من حيث الأطرافُ الفاعلة فيه ، والتاريخ المهيمن عليه ، والمحيط الذي يظرفه بطابعه الاجتماعيّ الخاصّ. ثمّ لمّا زادت الإديولوجيا التي ينهض عليها هذا النّقد تحكّماً فيه ، التمس الطّوائل التي جاءت بها الماركسيّة فعمَد إلى الانغماس في مسألة الصّراع الطّبقيّ بين الأغنياء والفقراء ، وأمعن في هذا التّيه حتّى نسيَ نفسه ، وانحرف عن وضعه الأصليّ الذي وضع نفسه فيه ؛ وهو قراءة النّصّ الأدبيّ في ضوء اللّعبة الجماليّة التي من خلالها تتكشّف الخلفيات الأخراة؛ فترتسم الصّورة المُثْلى لهذا النّصّ بحيث يغتدي مفهوماً أكثر لدى عامّة القرّاء خصوصاً...

والحقّ أنّ كلّ مدرسة نقديّة تجتهد في أن ترسم لنفسها صورة ما عن الأدب؛ فلِمَ، إذن، لا ينهض النّقد الاجتماعيّ، هو أيضاً، ببعض ذلك؟ وما ذا كان عسى أن يمنعه من التورّط في مجالٍ يبدو عنه؛ من حيث مادّته الأولى وهي اللّغة، بعيداً على نحو ما، أو على نحو كبير؟...

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ المدرسة الاجتماعيّة لم تزد النّقد الأدبيّ إلاّ إغناء؛ وذلك بظهور المدارس النّقديّة الأخراة التي حين ثارت على اجتماعيّة الأدب استطاعت أن تُثمرَ كتاباتٍ أدبيّةً رصينة ومفيدة ما كانت لتكون، لو لم تكن المدرسة النّقديّة الاجتماعيّة التي يمثّلها بامتياز في مرحلتها الأولى، أساساً، تين وسانت بوف، ويمثّلها في مرحلتها الأخيرة، المتبلورة والنّاضجة، لوكاتش وجولدمان..

والحقّ أنّ النّاس خاضوا خوضاً كثيراً في أمر النّقد الاجتماعيّ، أو النّقد الماركسيّ، (وإن شئت قلت: النّقد السّياسيّ الإديولوجيّ في تمثّلنا الخاصّ، نحن على الأقلّ): بين متعصّب له، ومتعصّب عليه؛ بين ناضح عنه، ومهاجم إيّاه. والذين يتعصّبون له، ويدافعون عنه، يزعمون أنّ الأدب ابن مجتمعه، وأنّه لا يعدو كونه صورةً من صور التّاريخ الاجتماعيّ للشّعب الذي يتحدّث عنه بوصف حياته

وتحليلها؛ ذلك بأنّ من العسير فصل الظّاهرة الأدبيّة عن الظّاهرة الاجتماعيّة؛ إذ لا يجوز لأديب صادق أن يُنشئ عمله الأدبيّ، وفي كلّ الأطوار، من عدم، ولا أن يَصّاعَدَ به إلى أسباب السّماء؛ ولكنّه إنّما يكتبه تحت وطأة التّأثير الاجتماعيّ فتراه يتناول طبقة معيّنة من هذا المجتمع فيتحدّث عنها واصفاً لها، محلّلاً أوضاعها، عارضاً أطوارها، معرّياً عواطفها ونزواتها، مُبرزاً مدى الصّراع الطّبقيّ، الظّاهر أو الخفيّ، فيها... ذلك بأنّ الفقراء أبداً لا يحبّون الأغنياء، وربما رأَوْا أنّ فقرهم لم يكن إلاّ بسبب استيلاء الأغنياء على أموالهم بدون حقّ، على نحو أو على آخر؛ على حين أنّ الأغنياء يعتقدون أنّ الفقراء يحسدونهم على ما وقع لهم من أرزاق، ويستكثرون عليهم الثروات التي ما حصلت لهم إلاّ بفضل عَرَق جبينهم، وبفضل ذكائهم ومكْرهم في التّعامل اليوميّ أيضا... فالتّباين في القوّة والضّعف، والفقر والغنى، إذن، بين الطّبقات الاجتماعيّة هو الذي يولّد ذلك الصّراع الأزليّ الذي زعم كارل ماركس (Karl Marx, 1818-1883) أنّه استكشفه ليكون قانوناً صارماً وناجعاً معاً لحلّ مشاكل علاقات النّاس الاجتماعيّة بحيث يتساوَوْن في امتلاك الثروات، كما يتساوَوْن في اقتسام العمل...

أمّا الذين يرفضون هذا المذهب من النّقد الأدبيّ فيُبرّرون رفضهم على أنّ اللّه لم يجعل الأدباء مؤرّخين، ولا علماء اجتماع، وإلاّ لكان يجب أن ينضوُوا تحت لوائهم ويستريحوا، ولكنّه جعلهم أدباء يتحسّسون الجمال، ويتعشّقون العمل باللّغة، واللّعب بألفاظها؛ وهم حين يكتبون لا ينبغي لهم، وبالضّرورة، التّأثر بمجتمعاتهم تأثراً ميكانيكيّاً فجّاً، بحيث لا يكتبون إلاّ عن مشاكله، ولا يتناولون إلاّ قضاياه؛ وأنّ ما يكتبونه ليس ينبغي له أن يكون، وعلى سبيل الأمر الحتميّ، مجرّد صورة للتّاريخ الاجتماعيّ، ومرآة عاكسة لذلك المجتمع المكتوب عنه؛ لأنّ ذلك لا يعني إلاّ شيئاً واحداً لا ثانيَ له، بلْهَ ثالث، وهو موت هذا المؤلّف من حيث هو حيّ يُرزق،

أو قل: ذوبانه في جماعته من حيث هو شخص يفكّر... وما كان ليكون رأيُ هذه الشّخص، وبالضّرورة، هو رأيَ المجتمع الذي يكتب عنه حقّاً...

وإذن، فالأدب، كما يزعم رولان بارط، «ليس إلاّ لغة، أي نظاماً للسّمات»[33].

ولعلّ من أجل ذلك نُلفي رولان بارط (Roland Barthes, 1915-1980) يتّهم النّقد الإجتماعيّ الذي يُطلق عليه «النّقد الماركسيّ» بأنّه نقد عقيم؛ وذلك بتبنّيه شرحاً ميكانيكيّاً للأعمال الأدبيّة من وجهة، وإصداره أحكاماً في صورة أوامر، أكثر من عَمْده إلى تأسيس معايير قيمة من وجهة أخراة. كما يرى بارط أنّ أرقى الأعمال النّقديّة الماركسيّة تمثُل في جهود لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann, 1913-1970)، وخصوصاً في كتاباته حول راسين (Jean Racine, 1639-1699)، وباسكال (Blaise Pascal, 1623-1662)، والرّواية الجديدة... لكنّ جولدمان مدين في كلّ جهوده النّقديّة الكبيرة لجورج لوكاتش (György Lukacs, 1885-1971)[34].

ويزعم بارط أنّ أذكى الأعمال النّقديّة الماركسيّة القائمة على تحليل التّاريخ الاجتماعيّ والسّياسيّ للأدب لا تجاوز هذين القُطبيْن الاثنيْن.

ويعرّف لوسيان جولدمان الإبداع الأدبيّ بأنّه تعبير الوعي لمجموعة إجتماعيّة ما، أو لطبقة ما. غير أنّ هذا الوعي الذي يتحدّث عنه جولدمان ليس، في رأيه،

---

[33] R. Barthes, in id., p.64.

[34] كان هردر لاهوتيّاً، وكاتباً، وفيلسوفاً، وشاعراً، وناقداً في الوقت ذاته. ولقد أثّر تأثيراً عميقاً في الأدب الألمانيّ على عهده، كما أثّر تأثيراً كبيراً في الكاتب الألمانيّ الشّهير غوث (Goethe)، وذلك -خصوصاً- من خلال كتابيه: «آراء حول فلسفة تاريخ الإنسانيّة» (Idées sur la philosophie de l'histoire de l'umanité, 1784-1791)، و «رسالة حول اللغة» (Essai sur le langage).

ذلك، ويعني مصطلح «Le populisme» في الفكر الغربيّ جملة من المعاني منها:
تعني في التّاريخ الحركة الإيديولوجيّة السّياسيّة الرّوسيّة التي خرجت من الاشتراكيّة القائمة على التّحوّل الذي وقع للمجموعات الفلاحيّة التّقليديّة...
وتعني في السّياسة تياراً سياسيّاً اتّخذ من نفسه النّاطق عن الشّعب ضدّ الأجانب
3. تعني في الأدب مدرسة أدبيّة أنشئت عام 1929 تقوم على إطراء وصْف حياة الطّبقة البسيطة من النّاس

وعياً حقيقياً؛ ولكنّه الوعي الممكن (Conscience possible) باصطلاح أستاذه لوكاتش.[35]

ويبدو أنّ فلسفة الوعي قامت لدى جولدمان على أنّ الوعي الممكن هو الذي يتولّد، على سبيل الحتميّة، عن الكائن التّاريخيّ (L'être historique) للرّعيّة الإجتماعيّة (Sujet social)؛ إنّه بنية ممكنة الإستنتاج (Déductible) لموقف هذه الرّعيّة عبر الكلّيّة التّاريخيّة من وجهة، وعبر العلاقة الرّابطة بين هذا الوعي من وجهة أخراة. فعبْر هذا المستوى من التّفكير الذي يمكن الْتماس العلاقة بينه وبين الفكر الهيجليّ بيُسْر درس في أروع آثاره - «الإله المتستّر» (Le Dieu caché)- وعْي «الجانسينيّة» (Jansénisme) والكتّاب الذين يمثّلونها، أو يشايعونها، ومنهم باسكال، وراسين.

ويزعم جولدمان في أكثر آرائه شيوعاً بين النّاس «أنّ أكبر الكتّاب الممثّلين لعصورهم، هم أولئك الذين يعبّرون، بصورة منسجمة على نحو ما، عن رؤية للعالم تتوافق، على أكبر قدر ممكن، مع الوعي الممكن لطبقة ما؛ وأنّها الحالة التي تصادفنا في كلّ الأطوار: لدى الفلاسفة، والكتّاب، والفنّانين».[36]

وإذن، فإنّ كل جماعة اجتماعيّة يمكن أن تتحدّد بـ «أقصى ما يمكن أن يكون من وعيها» الذي لا تستطيع تجاوزه. وإنّ معرفة هذا الحدّ الأقصى من الوعي ضروريّ لفهم تطوّر المجتمع؛ ولكنّه ضروريّ أيضاً للممارسة السّياسيّة التي لا يسع أيّ ماركسيّ وضعَها بين قوسين. ولقد قرّر جولدمان بهذا الشّأن «أنّ من البدَهيّ، أنّ

---

[35] Encyclopaedia universalis, Index, **, p.1248.

[36] L. Goldmann, Sciences humaines et philosophie, in Encyclopaedia universalis, Index **, p.1248.

الفعل الاجتماعيّ والسّياسيّ الرّابط بين الطّبقات لا يمكن أن يتمّ إلاّ على أساس برنامج يتلاءم مع الحدّ الأقصى من الوعْي الممكن للطّبقة المسحوقة»[37].

والذين يتعلّقون بالنّقد الاجتماعيّ يرونه «هو الأمثل لتناوُل النّصوص الأدبيّة، وذلك على أساس أنّ الكتابة الأدبيّة ليست في حقيقتها إلاّ امتداداً للمجتمع الذي تُكتَب عنه، وتُكتب فيه، معاً. كما أنّها ليست، نتيجة لذلك، إلاّ عكساً أميناً لكلّ الآمال والآلام التي تصطرع لدى النّاس في ذلك المجتمع...»[38].

وكما نلاحظ من بعض هذه الأفكار التي استشهدنا بها نصّيّاً، أو أحلنا عليها مضمونيّاً؛ فإنّها، في عامّتها، تسعى إلى حشر الأدب في إطار الأفكار، والجنوح به نحو المضمون الذي يقع الجنوحُ به، هو أيضاً، نحو جماليّة لا وجود لها؛ وهي جماليّة المضمون الذي مهما يكنْ جميلاً فإنّه سيظلّ متوقّفاً على الشّكل النّسجيّ، والإطار اللّغويّ؛ وإلاّ ظلّ فكراً ضائعا، ومضموناً شارداً. فما أكثر الأفكار، ولكن أين الألفاظ الجميلة، والنّسوج البديعة التي تعرضها في معارض أنيقة؟... وكلّ المشكلة هنا؛ وإلاّ لكان الفلاّحون والعمّال وعوامّ النّاس وطَغامُهم كتّاباً كباراً، وشعراء عظاماً، بما لهم من أفكار، وبما يمتلكون من تجارب الحياة... ولعلّ هذا أن يكون من البُرْهانات المُفْحِمة على أنّ جماليّة المضمون تظلّ روحاً دون جسد؛ ولا أحد يعرف وجود روح بدون جسد...

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ هذه المسألة من المشكلات الفلسفيّة التي لمّا تُلْفِ سبيلاً إلى حلّها منذ كانْتْ (Kant) إلى جاك دريدا. فالسّؤال المحيّر: كيف يمكن تحويل تحديدِ الجمال الطّبيعيّ والجمال الفنّيّ من مجرّد ظاهرة تُعجب النّاس، وتمتع أذواقهم إلى مستوى «مَفْهَمَة»؟ فالفن والجمال يجب أن يصنّفا خارج دائرة المَفْهَمَة؛

[37] Id.

[38] عبد الملك مرتاض، في مجلة "المجاهد الأسبوعي"، الصادر في 6 سبتمبر 1999، ص. 16

أي (ohne Begriff) على حدّ تعبير الفيلسوف الألماني إيمانويل كـانْت (Emmanuel Kant, 1724-1804).

ولعلّ هذه المسألة، بالقياس إلى تاريخ الفكر الحديث على الأقـلّ، ودون عـودة إلى التراث، تعود إلى نظريّتيْن إثنتين فلسفيّتيْن: نظريّة إيمـانويل كـانْت الـتي تبـني نظريّة الجمال على الشّـكل، ونظريّـة هيجـل (Georg Wilhem Friedrich Hegel, 1770-1831) التي تبني نظريّة الجمال على المضمون[39].

ويتأسّس على هـذا أنّ مسـألة المضمـون في نظريّـات النّقد الإجتمـاعيّ ليست قضيّة نقديّة فحسب؛ ولكنّها، كمعظـم النّظريّـات النّقديّـة علـى كـلّ حـال، تستمدّ أصولها من جذور فلسفيّة معقّدة؛ مثْلُها مثل نظريّة الشّكل. فكلّ أسس هـذه الضّجّـة المثارة تعود، إذن، إلى القرنين الثامن عشر والتّاسع عشر. فهل عقمت العقول عـن أن تنتج شيئاً مغايراً لتفكير هذين الفيلسوفين العملاقين؟ أم أنّ ما جاءا به هو من الكمال بحيث يشبه «النّبوّة الفلسـفيّة» -إن صـحّ مثـل هـذا الإطـلاق- ومـن العسير، إذن، الحَيْدُودَةُ عنه قيد أنملة؟...

ولقد ينشأ عن بعض هذين الموقفين المتطرّفين أنّنا يمكـن أن نـنْزاح بـهما نحـو الوسطيّة فنقرّر أنّ الكتابة ليست شكلاً خالصـاً. كمـا أنّـها ليسـت، أيضـا، مضمونـا خالصاً، ولكنّها معان وأفكار مضمّخة بالعواطف، ومحمّلة بالمشاعر تُظـرَف في ألفـاظ، وتُجلّى في سِمات؛ وهذه السّمات اللّفظيّة هي التي تشكّل جماليّـة الكتابـة، وتجسّـد نسيجا أسلوبيّا قائما على النّظام اللّغويّ القائم، هـو أيضـا، في اللّغـة المكتـوب بـها، والماثل في التّشكيل الأسلوبيّ تمثل جماليّة الكتابـة. فـهذه الجماليّـة[40]، مـن منظورنـا هذا، لا هي مضمون خالص كما يدّعي هيجـل وأشياعُه مـن الماركسيّين ومـن معـهم

[39] Cf. Pierre V. Zima, La déconstruction, Une critique, p.8, P.U.F., Paris, 1994.
[40] Ibid.

(لوكاتش مثلاً)، ولا هي شكل خالص كما يدّعي كانْت والذين شايعوه من بعــد ذلك (هجلمسليف مثلاً)؛ ولكنّها لا يمكن أن تتجسّد إلاّ عبرهُما معاً. قد يكون الشّكل هــو الذي يحدّد جماليّة الكتابة والفنّ بعامّة؛ لكنّ المضمــون لا يمكــن إلغاؤه منــهما، وإلاّ سقطنا في شكلانيّة لا ينشأ عنها في الحياة عمل، ووقعنــا في مضمونيّــة لا يكــون أفجّ منها شيءٌ.

<>>>>>>>

الفصل الخامس

النّقد ونزعة التّحليل النّفسيّ

لعلّ من المفيد أن نعرض لمصطلح سيتردّد كثيراً جدّاً في ثنايا هذا الفصل، ونقصد به مصطلح: « Psychanalyse » الذي يصطنع في معظم اللّغات الأوربيّة مركّباً من لفظين إثنين كلٌّ منهما يُحيل على معنىً خاصٍّ به، فالعنصر العلمانيّ الأوّل ذو أصل إغريقيّ هو (Psukhê)، ويعني لديهم: «النّفْس الحسّاسة» (Âme sensitive)[1]، والعنصر الآخر (« Analyse ») ويعني «التّحليل».[2] وكان يطلق على هذا المصطلح الأوربيّ في بداية الأمر « Psychoanalyse »، على أصل التّركيب. ثمّ لمّا كثر الاستعمال، وتواتر التّكرار، حُذف منه حرف « O » الذي كان في الأصل آخرَ العنصر الأوّل لتيسير النّطق، وتسهيل الاستعمال. ومن الواضح أنّ هذا التّركيب اصطُلح عليه في اللّغة العلميّة -العربيّة_ المعاصرة: «التّحليل النّفسيّ».

لكنّنا حين نقلّب هذا الاستعمال، عربيّاً، ونصطنع منه النّعت والمنعوت مقرونَيْن، يعسر علينا استعماله في كلّ الأطوار بالطّريقة المتداوَل بها راهناً ى أهل العلم: أي على شكل إسم منعوت بنعت، من أجل ذلك ارتأينا أن ننحت مصطلحاً من اللّفظين الاثنين ليُصبح لفظاً واحداً مركّباً (مع الخروج عن قاعدة الخماسيّ التي

---

[1] Dictionnaire Hachette encyclopédique, Psych(o).

يقوم عليها الاستعمال في العربيّة حين ينحتون مصطلحاً من لفظين إثنين، أو حتّى من طائفة من الألفاظ كقولهم: «الحَمْدَلة» (لعبارة «الحمد لله»)، و«الحوقلة» (لعبارة «لا حول ولا قوّة إلاّ بالله»)، وهلمّ جرّاً... ولكن هل أمسى هذا البناءُ قادراً على استيعاب كلّ المصطلحات الجديدة المعقّدة؟..) ؛ لأنّنا إذا لم نسمح بإضافة حرف واحد في مثل هذه الأطوار، في اللّغة العلميّة الجديدة، فإنّنا سنظلّ عاجزين عن إيجاد مُعادلات عربيّة قابلة لاستيعاب المفاهيم العلميّة استيعاباً عمليّاً لِمَا هو جارٍ في اللّغات الأجنبيّة الحيّة؛ ممّا سيَضطرّنا، حينئذ، كما نأتي ذلك اليوم في كثير من أطوارنا ونحن نتعامل مع المصطلح، إلى استعمال الوصف كما هي الحالُ هنا) هو: «التّحلْفسيّ» (أخذنا الجزء الأوّل من لفظ «التّحليل» (التّحل)، والجزء الأخير من لفظ «النّفسيّ»، ثم مزجنا بينهما؛ أو نحتنا من الإثنين لفظاً واحداً مركّباً من عنصرين إثنين، ليُصبحا على ما اقترحناهما عليه؛ ولو اتّبعنا قاعدة النّحت الخماسيّة لكنّا قلنا مثلاً: «التّحلْسيّ». وحينئذ يغتدي المصطلح بعيداً عن أن يحتويَ المعنيَيْن الإثنين الأصليّيْن). وأمّا الذين قد يَرون بضرورة الإبقاء على المصطلح الشّائع في الاستعمال اليوم، وهو: «التّحليل النّفسيّ»، فإنّ ذلك لا يكون طيّعاً في كلّ الاستعمالات وتقليباتها. وسنظلّ بذلك عاجزين عن نقل بعض المفاهيم الأجنبيّة، بهذا الصّدد، على حقيقتها ودقّتها.

وأيّاً كان الشّأن، وسواء علينا أَقبِلَ بهذا المصطلح المتزمّتون، ومَن يريدون تحنيط العربيّة باسم الدّفاع عنها، أم لم يقبلوه (وسيلاحظون في الغالب على أنّ هذا الاستعمال ثقيل على اللّسان؛ ولكن لما ذا لا يستثقل العلماء في اللّغات الحيّة الأخرى فينطقون المصطلح العلميّ المبنيّ بأكثر من عشرة حروف، وأحياناً أكثر من خمسة عشر حرفاً، ونحن نتذرّع بأيّ تعلّة من أجل تجميد لغتنا وجعلها غير طيّعة

العلم؟...)؛ فإنّ قارئنا الآن، هنا في هذا الفصل على كلّ حال، يعرف ما نا نريد بمصطلح «التّحلفسيّ». وذلك هو الأهمّ.

والذي أنشأ هذا المصطلحَ هو الأستاذ فرويد. والتّحلفسيّ منهج من مناهج علم النّفس الكلينيكيّ غايتُه الكشفُ، بواسطة طرائق مختلفة، عن هواجس النّفس وعِللها الباطنة، عبر إثارة الذكريات، والرّغبات الجسميّة، والصّور المُتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاّواعية المعقّدة التي يسبّب وجودُها الذي لا يكاد يبين اضطراباتٍ نفسيّةً، وربّما جسميّةً أيضاً. وكثيراً ما يُحْدث ذلك تأثيراتٍ، كلّما أثاره المعالجُ وازْدَجاه، نحو حال الوعي. وأمّا الإجراءات المُتّبعةُ في المعالجة فإنّها لا تكاد تخرج عن المُساءلة المباشرة للمعالِج، وتأويل الأقوال التّلقائيّة التي يوجّه إليها المريض بكلّ التّلطّفات الممكنة، بالإضافة إلى الاتّجاه إلى تأويل الأحلام...[3]

وكانت الدّراسات التّحلفسيّة الأولى، ظهرت في العقد الأوّل من القرن العشرين، على يدَي العالِمَيْن النّمساويّيْن: فرويد (Sigmund Freud, 1856-1939)، وأوطو رانك (Otto Rank, 1884-1939). ولقد نُشرت هذه الدّراساتُ في معظمها في مجلّة « Imago ». ولقد اختار هذان العالمان، لتدشين تجاربهما التّحلفسيّة من حول الإبداع، شخصيّاتٍ أدبيّةً ذاتَ صيتٍ عالميّ؛ وذلك أمثال أناطول فرانس (Anatole France, 1844-1924)، وجوستاف فلوبير (Gustave Flaubert, 1821-1880)، وويلهلم جنسن (Johannes Wilhelm Jensen, 1883-1950) (وهو روائي دانماركيّ)؛ ولقد تعاورت دراسةُ أوائل المحلّلين النّفسانيّين الأعمالَ الأدبيّة (الشّعر والرّواية)؛ كما تعاورت الأعمالَ الفنّيّة أيضاً. ويبدو أنّها نشطت نشاطاً كبيراً طوال الرّبع الأوّل

[3] Cf. R. Dalbiez, La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne, André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Psychanalytique, P.U.F, Paris, 1980.

من القرن العشرين؛ ممّا يجعلنا نقضي بأنّ تلك الفترة الزّمنيّة ربما يمكن أن تُعدّ فترة التّأسيس[4].

وعلى أنّ هناك أمريْن اثنين مختلفيْن يتمحّضان لهذا الحقل المعرفيّ المعقّد: أوّلهما ينصرف إلى مفهوم التّحلِفْسِيّ (التّحليل النّفسيّ) (Psychanalyse) الذي ينصرف، كما هو بادٍ، إلى تحليل الأزمات النّفسيّة الباطنة الحادّة التي تتبدّى أعراضُها في السّلوك للشّخص المصاب، وهي حالة مَرَضيّة حاول فرويد أن يعالجها بالعودة إلى أسبابها البعيدة التي تعود، في الغالب، حسَب اعتقاده على الأقلّ، إلى الطّفولة المبكّرة، وإلى الصّدمات النّفسيّة التي قد يكون الشّخص المريض تعرّض لها بما مضى من حياته.

وآخرهما، أنّ هذه الإجراءة كانت مُنْزَلَقاً لطيفاً إلى تأسيس مفهوم آخر هو «التّحلْفسيّ للإبداع» (Psychanalyse des œuvres) مطلعَ القرن العشرين. ولقد تولّدت هذه المنهجيّة عن الأولى لَمّا عظُم شأنُ علم النّفس، وتفشّى أمره، وتزايد نفوذه على المستوييْن الجامعيّ المعرفيّ، والكلينيكيّ التّطبيقيّ.

وكانت الغاية من النّهوض بهذا السّعي الذي مارسه فرويد أن يُزيل الآلام عن النّاس والصّدمات النّفسيّة التي تُثقل حياتهم الباطنة فتنغّص مجاهلها؛ ليس بتنويم تلك الآلام، ولكنْ بالسّعي إلى الغوْص في كُنْهِها، والحرص على معرفة حقيقتها[5]. وكان فرويد يزعم للنّاس في كتاباته ومحاضراته أنّ هذه الحقيقة ليست إلاّ الرّغبة الجسديّة...

ولقد كان أوّل من طوّر إجراء «التّحلفسيّ» في معالجة الأمراض النّفسيّة فرويد نفسه ابتداءً من عام 1885. ولقد كان للإستكشاف الفرويديّ آثارٌ خصبة في كثير من

4. Cf. Pierre Kaufmann, Psychanalyse des œuvres, in Encyclopædia universalis ,t.15, p. 340.
5Cf. Pierre Kaufmann, Psychanalyse des œuvres, in Encyclopædia universalis, t.XV, p. 331-340.

مجالات المعرفة، ولاسيّما في تأويل السّلوك الإنسانيّ اليوميّ: في نفسه مع نفسه، وفي نفسه مع غيره؛ وفي تعبير الرّؤيا، وفي تأويل طبيعة الإبداع الذي يزعم فرويد وأصحابه أنّه يصدر عن صاحبه في حال من اللاّوعي...

ولقد اتّخذ منهج التّحلفسيّ لعلاج بعض الاضطرابات النّفسيّة، وخصوصاً داء الجهاز العصبيّ. وأسّس هذا المنهجُ على البحث المعمّق في أغوار المسارات الذهنيّة اللاّواعية لشخص من الأشخاص (أو قل إن شئت: لمريض من المرضى)، وذلك على نحو يتقدّم في استعادة الوعي كلّما تقدّم العلاج الذي قد يستمرّ أعواماً طويلة بلقاءات أسبوعيّة بين المحلّل (العالم النّفسانيّ)، والمحلّل الخاضع للتّحلفسيّ (وهو المريض مرضاً عقليّاً). والحقّ أنّ فرويد ليس هو الذي اهتدى إلى ظاهرة اللاّوعي في النّفس، ولكنّه هو الذي عمد إلى مباشرة البحث فيه، وربْطه ربْطاً حميماً بالأحداث التي قد يكون المريض نفسيّاً تعرّض لها في طفولته، وغالباً ما يرتبط اللاّوعي بمأساة رهيبة وقعت في الطّفولة، أو ما يسمّى لديهم "عقدة أوديب" (Le complexe d'Œdipe). ولقد أمست هذه العقدة عالميّةً حين تُقبّلت في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وأوربا الغربيّة انطلاقاً من عام 1902. لكنّ علماء آخرين استكشفوا نقائصَ في هذه الطّريقة الفرويديّة لمعالجة المرضى، وكان ذلك انطلاقاً من عام 1910 إلى يومنا هذا. ولا يزال، إلى اليوم، أشياع لهذه الطّريقة، كما يناوئها خصوم أيضاً[8].

هذا، ولمفهوم «التّحلفسيّ» ثلاثةُ أسُسٍ مركزيّة، هي:

1. نظريّة للحياة النّفسيّة وضعها فرويد، وهي تنهض على وضع اللاّواعي على أساس أنّه موضوع يوجّه بعض التّصرّفات انطلاقاً من عناصر مكبوتة.

6Cf. Dictionnaire Hachette, Psychanalyse.

هذا، وممّن انتقد مدرسة التّحلفسيّ، كما سنرى، وخصوصاً فيما يعود إلى مسألة «"اللاّوعي"» جان بول سارتر في كتاباته الأولى، وخصوصاً في: « L'imagination »، و« Esquisse d'une théorie des émotions »، و« L'Imaginaire ».

Larousse, Dictionnaire encyclopédique illustré, Psychanalyse, Paris, 1997. 7

2. منهج للبحث المعمّق النّفسانيّ ينهض على هذه النّظريّة.

3. علاج يباشر هذه المنهجيّة؛ ويقترب معنى هذا المفهوم من معنى التّحليل[7].

وليست نزعة التّحلفسي مجرّد إجراء للمُداواة؛ ولكنّها نظريّة لتحليل النّفس الباطنة للإنسان؛ فهي تتصنّف ضمن المعرفة الإنسانيّة. ولعلّها، من أجل ذلك، تمسّ جانباً من الفلسفة التي لايُعجزها الانتماء إليها. وقد استطاعت أن تكشف، بفضل أدواتها اللّطيفة المتسلّطة، وبفضل إجراءاتها الاستبطانيّة، عن مغزى علاقات الإنسان بنفسه، وعلاقته بغيره في الوقت ذاته.

وإذا كان من غايات الفلسفة أنّها تسعى إلى الإجابة عن السّؤال الكبير الذي كان طرحه كانط (Immanuel Kant, 1724-1804)، وهو: «ما الإنسان»؟ فإنّ هذه الفلسفة لا تستطيع أن تجيب عن هذا السّؤال نفسه إلاّ بالاستظهار بمنهج نزعة التّحلفسي[8].

ولمّا كانت طبيعة هذه النّزعة إنسانيّةً بحكم تسلّطها على جوّانيّة الإنسان؛ وذلك لمحاولة حلّ بعض العُقَد المُعْتاصة في طوايا نفسه؛ فإنّها امتدّت بمجالات بحوثها إلى ما يصدر عن خيال الإنسان من آداب، وفنون. وما ذلك إلاّ لأنّ المبدع إنسان قبل كلّ شيء؛ وما الإبداع الذي يُنشئه إلاّ نِتاج الخيال، وما خياله، في حقيقة الأمر، إلاّ إفرازٌ للاوَعْي نفسه منذ صباه إلى حيث هو من العمر. ولعلّ من هذه الزّاوية، أي من زاوية المبدع -الإنسان_ تسرّبت نزعة التّحلفسيّ إلى الإبداع. فعن طريق المبدع وقع التّسرب إلى الإبداع لتحليله عن طريق المعالجة التّحلفسيّة. أو ليس من حقّ هذه النّزعة أن تبحث في شأن المبدع من حيث هو إنسان؟ أم أليست طبيعتُها ووظيفتُها ذواتيْ نزعةٍ إنسانيّة خالصة؟ ولمّا كانت وظيفتُها هي البحث في

8Didier Julia, Dictionnaire de la philosophie, Psychanalyse, Larousse, Paris, 1964

داخل الإنسان بالدرجة الأولى، فإن هذا الجواني يجب أن يندرج فيه الإبداع الذي يكون إفرازا غير واع لخيال النفس. وهذا اللاوعي يكون بمثابة الآلة الحاصدة التي تحصد كل شيء تمر عليه، وبعد الانتهاء من المعالجة التحليلية، يلاحظ الملاحظ وهو يصطنع منهج التحلفسي، أمورا غريبة في ذلك الإبداع. ولكن هذه الأمور الغريبة هي التي تكون ذات دلالة عميقة بالنسبة لهذه النزعة، وتغتدي مجالا لتأويلاتها، وموضوعا مثيرا لأبحاثها واستنتاجاتها.

ولقد أقام بعض الباحثين، ضمن إجراءات التحلفسي، تجارب على إبداعات أدبية فكانت تجاربهم مثيرة؛ وذلك باستقصاء الألفاظ، واستقراء الصور التي تتكرر في نتاج أديب من الأدباء.

وكذلك نجد هذه النزعة، في مجال النقد الأدبي، من حيث الظاهر على الأقل، تعمد إلى تحليل النص الأدبي ومتابعة ألفاظه من أجل الاهتداء إلى شبكة العلاقات القائمة بين النص ومؤلفه الذي يخضع، في كتابته، لحال من اللاوعي المتدفق عليه من ذكريات الطفولة المنسية[9].

على حين أن الأبحاث التي نهض بها ويبر[10] أفضت إلى نتائج مستخلصة من اصطناع روح منهج نزعة التحلفسي. ومما انتهى إليه في بعض تحليلاته التي باشرها على بعض الإبداعات، أن موضوع الساعة الجدارية مثلا هو المهيمن لدى الكاتب الفرنسي ألفريد دو فينيي (Alfred Comte de Vigny, 1797-1863)؛ من حيث ألفى موضوع الغرق هو المهيمن لدى أديب فرنسي آخر هو فاليري (Paul Valéry, 1871-1945). ولكن التوصل إلى مثل هذه النتائج لا يكون إلا عن طريق العناية الشديدة باللغة. وهنالك يمعن هذا المنهج في البحث عن الدوافع التي أفضت إلى اصطناع هذه

---

9 Cf. Charles Mauron, L'inconscient dans l'œuvre et la vie de J. Racine, Ophrys, Gap. 1957.

10 C.F. Weber, Genèse de l'œuvre poétique, Gallimard, Paris, 1961 ; Domaines thématiques, Gallimard, Paris, 1963.

اللّغة بالذات دون سَوائِها ؛ أي إلى معرفة كُنْهِ نفْس المبدِع في حدّ ذاته من خلال دراسة هذه اللّغة التي يزعم أصحاب التّحلفسيّ أنّه كان يصطنعها خارج الوعي. ولكنّهم يتّخذون من هذه اللّغة اللاّواعية سبيلاً إلى معرفة وعْي المبدع من خلالها. فاللاّوعي هنا هو الذي يُصبح دالاًّ على الوعي. وتلك هي غاية هذه النّظريّة.

ولعلّ من أجل ذلك لا ينبغي النّعْيُ على نظريّة التّحلفسيّ على أساس أنّها لا تتمتّع بحقّ التّحدّث باسم الإبداع لأنّها لا تملك تأويله الجماليّ، كما سنرى لدى التّعرّض لنقد هذه النّظريّة؛ فهذه النّزعة مثلُها مثلُ اللّسانيات. إنّما غايتُها الأولى، أو يجب أن تكون كذلك، هي اللّغة. وإذا كان كلّ من الطّرفيْن الإثنين يصطنع تقنياتٍ خالصةً له للتّحليل، فذلك أمرٌ يُعَدّ مشروعاً[11]. ونلاحظ أنّ غاية النّقد اللّسانيّ من اللغة، غير النّقد التّحلفسيّ. فهما متقاربان في الوسيلة، متباعدان في الغاية. ويزعم أندري أكون (André Akoun) أنّ الأشكال الرّاهنة للنّقد الأدبيّ تعود إلى مصدرين إثنين لا ثالث لهما: اللّسانيات، والتّحلفسيّ. كما يزعم، في إيماءة خبيثة إلى رفض النّقد القائم على نزعة التّحلفسيّ، أنّ فرويد لم يكن قطّ ناقداً أدبيّاً، ولكنّه كان محلّلاً نفسيّاً. ويرى أكون أنّه لا يزال غموض يطبع العلاقات بين التّحلفسيّ والنّقد الأدبيّ. ذلك بأنّ فرويد، فعلاً، إنّما أراد مواجهة استكشافه في مجال اللاّوعي بمختلف الأنظمة الرّمزيّة: من فنّ، ودين، وفلسفة، وأسطورة. ولقد فتح فرويد، من هذا المنظور، الطريق أمام تجديد النّقد النّفسيّ الذي كان يرزح تحت قتامة شديدة السّواد منذ عهد تين (Hippolyte Taine, 1828-1893)[12].

وكان فرويد يرى أنّ التّحلفسيّ يُتيح فهم الإبداع على أنّه كشف موضّح للرّغبة الجسديّة. ذلك بأنّ الفنّ، كما كتب فرويد عام 1911 «يُفضي إلى الملاءمة بين

---

[11] André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, p.104.

[12] Ibid., p.103.

ميدأين إثنين بواسطة طريق واحد خاصٍ. إنّ المتفنّن، في أصله، هو إنسان يلتفت إلى الحقيقة؛ لأنّه لا يستطيع أن يأتلفَ مع العدول عن الرّضا الاندفاعيّ الذي يتطلّبه الواقع منه؛ ممّا يحمله على تركْ مطامحه ورغباته الجنسيّة في حياته الاستمتاعية...»[13].

ولعلّ فرويد، حين واجه باستكشافاته، في مجالات حقول المعرفة الإنسانيّة، مجالات التّعبير المختلفة من فنّ وأدب وفلسفة وأساطير وأحلام، فإنّما جاء ذلك ليُثبت للنّاس أنّ كلّ مظاهر الإبداع تخضع للحظات اللاّوعي، وهذا اللاّوعي هو الذي ينمّ عن استحضار الضّائع في ذاكرة الطّفولة، واستخراج المنسيّ من أحداث الماضي الصّادمة. ولقد أفضى بعض هذا، وربما من حيث لم يكن يريد فرويد، إلى تخليص النّقد الأدبيّ من علمانيّة اجتماعيّة ما أكثر ما تحكّمت في مساره، وخصوصا ما كان يروّجه هيبوليت تين في نظريّته الاجتماعيّة الثلاثيّة الأسُس. كما أفضت بحوث فرويد وأصحابه إلى السّعْي إلى فهْم الإبداع وكأنّه كشْفٌ عن الرّغبة الكامنة في النّفس من خلال اصطناع دوالّ بعينها لحظة إنجاز ذلك الإبداع...

ومن الواضح أنّ ما يمكن أن نطلق عليه «السّيرة الذاتيّة النّفسيّة»، أو: (Psychobiographie) نشأ عن التحلفسيّ، ذلك بأنّه لا شيء عبر الإبداع يُقصَدُ، مثلما يُقصَدُ المبدعُ نفسُه. فالإبداع لا يُدرَس على أنّه عنصر من الحقل الأدبيّ؛ ولكن كما يمثل في اللاّوعْي. وإذا كان هذا المشروع يعدّ شرعياً، فإنّه لا يعدو كونه مشروعاً للتحلفسيّ؛ وليس مشروعاً لعلم الكتابة[14]. وبين الأمرين الاثنين بوْنٌ بعيد.

ولعلّ من أرقى المحاولات وأنضجها أدواتٍ في الاستعمال المباشر لإجراءات التّحلفسيّ، أن تكون تلك التي نهض بها شارل مورون (Charles Mauron)؛ فهو

---

[13] Cité dans la « Psychanalyse » : « le Point de la question » (S.G.P. Pdenoël, Paris, 1969) in A. Akoun, id., p.104.

[14] Cf. « Lacan, l'œuvre et lhomme », in Psychanalyse, n°, 1970, c.f. aussioun, id.

الذي ساقها تحت مصطلح « النّقد النّفسيّ» (La psychocritique). ولعلّ أبرز ما ورث موررون عن فرويد أنّه اشتغل على النّصّ، وعلى ألفاظ النّصّ خصوصاً، من أجل استكشاف الشّبكات المحدّدة للمُتواشِجات[15].

لكنْ يبدو أنّ من أكثر الدّراسات منهجيّة، وأشدّها صرامةً، وأوسعها فهْماً للتّحلفسيّ، والتي كُتِبت باللّغة الفرنسيّة على الأقلّ، هي تلك التي نهض بها الطّبيب والمحلّل النّفساتيّ الفرنسيّ جاك لاكان (Jacques Lacan, 1901-1981)؛ حيث حملنا على إعادة قراءة فرويد بأعين أخرى؛ غير تلك التي كان النّاس يقرؤونه بها. ولقد ذهب لاكان، في ذلك، إلى أبعد التّصوّرات الممكنة تعصّباً للتّحلفسيّ فزعم أنّه معادل للّسانيّات، وأنّ كُلاًّ منهما لم تعد غايتُه ما هو أدبيّ (Le littéraire) فقط؛ بل اغتديا يستهدفان شيئاً واحداً أعمق من ذلك وهو اللّغة (Le langage). بل أمسيا يصطنعان تقنيات متماثلة من أجل تحليل النّصوص[16].

وإذا كانت نزعة التّحليل النّفسيّ تمضي أفقيّاً مع النّصّ فتُعنى بنوعيّة ألفاظه من الوجهة النّفسيّة الخالصة (التّكرار_ اللّوازم أو «الهجّيرَى»_ الإيلاع بذكْر أشياءَ دون سَوائِها...) فإنّ المنهج اللّسانيّاتيّ[17] يتوقّف لدى الجملة توقّفاً عموديّاً، فلا يُجزّئه ما

---

[15] Id.
هذا، وإنّ كتاب موررون الذي نهض فيه بهذه الدّراسة المثيرة هو:
« L''inconscient dans l ''œuvre et la vie de J. Racine ».

[16] Cf. Ibid.

[17] يصطنع العلماء في مألوف العادة، في العربيّة المعاصرة، مصطلح «اللّسانيّ»، وذلك في معرض حديثهم عن المعنى الذي يحتمله هذا المفهوم؛ ناسبينه إلى «اللّسان»؛ «La langue » والذي هو عبارة عن نظام للعلامات المنطوقة خالصةً لمجموعة من الأفراد ليعبّروا بها عن أغراضهم (على حدّ تعبير ابن جنّي)، وليتواصلوا فيما بينهم بهذا النّظام العجيب من السّمات . في حين أنّ الحقيقة هي غيرُ ذلك. فهناك أمران اثنان مختلفان: اللّسان بمعناه النّظاميّ المعجميّ المعروف، كما يقال: "لسان العرب"، والعلم الذي لا يبحث في هذا اللّسان وحده فحسب، ولكن في علم كلّ الألسنة البشريّة لمحاولة معرفة القواعد الصّوتيّة والتّركيبيّة التي تتحكّم فيها... من أجل ذلك لا نستطيع نحن أن نوافق على نسبة معنيين مختلفين إلى لفظ واحد، وهو «اللّسان». فهناك، إذن: اللّسان، والنّسبة إليه لسانيّ، وهناك، إذن، المصطلح الجديد الطارئ على استعمالات العربيّة المعاصرة، وهو «اللّسانيّات»، والذي من غاياته دراسة اللّغة والألسن جميعا. ونقترح أن تكون النّسبة إليه: لسانيّاتيّ، كما ننسب إلى النّحو فنقول: "نحويّ". وأمّا الذين سيذرفون الدّموع تذرافا، وينادون بالويل والثّبور، وعظائم الأمور، على أنّنا خالفنا الشّائع ولو كان على خطإ، وأنّنا بحاجة إلى الاتّفاق أكثر ممّا نحن بحاجة إلى الاختلاف، فإنّنا

يتوصل إليه من معرفة لخصائص لسانياتية قد تدرك لأول وهلة؛ وإنما يتولج في كل لفظ فيدرس خصائصه الصوتية، وقد يستدل بدراسة الصوت على طبيعة الدلالة. وقد يهتدي بواسطة دراسة الدلالة إلى استخلاص نتائج تختلف كل الاختلاف عن النتائج التي يتوصل إليها المحلل النفسي.

وكان طبيعيا أن تختلف الغايات، لما اختلفت الوسائل والإجراءات.

ذلك، ولم تبلغ النزعة النقدية القائمة على أصول علم النفس (Psychocri-tique)، ومن ثم المنهجية التي تتخذ التحلفسي (Psychanalyse)[18] إجراء لها لتحليل الظاهرة الأدبية: ما بلغته النزعة النقدية الاجتماعية التي نالت إقبالا كبيرا لدى المتعاملين مع النص؛ وخصوصا أولئك الذين يرضون من النص بما يمنحه مضمونه وظاهره؛ وذلك على أساس أن العني بما يرتبط به النص الأدبي من ظواهر اجتماعية معيشة، أو يومية، ليس كمثله يسير.

ولم تبلغ العناية، نتيجة لذلك، في الكتابات النقدية العربية، إلا قليلا جدا. ولعل ذلك يعود إلى إيغال التحلفسي للأدب في مجاهل لا يقدر على اكتناه أعماقها غير المتخصصين في التحلفسي «الكلينيكي» من وجهة، وإلى عد كل أديب مريضا، وقبل الشروع في تحليل العمل الأدبي الذي يكتبه، من وجهة أخراة. وهي سيرة

نقول لهم: أولاً: لا حجّة في خطإ أبدا، ولو شاع بين النّاس جميعاً، كما نقول لهم آخراً: إنّ الاتفاق بين النّاس في مثل هذه الأمور لا يُفضي إلاّ إلى تبلّد الأذهان، وانغلاق العقول.

18 كان أوّل من طوّر إجراء «التحليل النّفسيّ» في معالجة الأمراض النّفسيّة فرويد ابتداء من عام 1885. والتحليل النّفسيّ منهج اتُّخذ لعلاج بعض الاضطرابات النّفسيّة، وخصوصا داء الجهاز العصبيّ. ولقد أُسّس هذا المنهج على البحث المعمّق في أغوار المسارات الذهنيّة اللاواعية لشخص من الأشخاص، وذلك على نحو يتقدّم في استعادة الوعي كلما تقدّم العلاج الذي قد يستمرّ أعواما طويلة بلقاءات أسبوعيّة بين المحلل (العالم النّفسانيّ)، والمحلَّل، أو الخاضع للتحليل النّفسيّ (المريض مرضا عقليا). والحقّ أنّ فرويد ليس هو الذي اهتدى إلى ظاهرة اللاوعي في النّفس، ولكنّه هو الذي عمد إلى مباشرة البحث فيه، وربطه ربطا حميما بالأحداث التي قد يكون المريض نفسيا تعرّض لها في طفولته، وغالبا ما يرتبط اللاوعي بمأساة رهيبة وقعت في الطفولة، أو ما يسمّى لديهم «عقدة أوديب» (Le complexe d'Œdipe)، ولقد أمست هذه العقدة عالميّة حين تُقبّلت في الولايات المتحدة الأمريكيّة وأوربا الغربيّة انطلاقا من عام 1902، لكنّ علماء آخرين استكشفوا نقائص في هذه الطريقة، وكان ذلك انطلاقا من عام 1910 إلى يومنا هذا. ولا يزال، إلى اليوم، أشياع المذهب الفرويديّ؛ لمعالجة المرضى، الطريقة، كما يناهض عليها خصوم أيضا.

تجعل من كلّ أديبٍ مريضاً، سلفاً، بالضّرورة؛ وإلاّ فلِمَ التّعرّض لشأن طفولته المبكّرة، والبحث فيها عمّا يمكن أن يكون قد وقع له من مأساة، أو مأسٍ؛ ثم تأويل عمله الأدبيّ انطلاقاً من ذلك الإستنتاج العجيب؟ فالمأساة الطّفوليّة هي التي تتيح للنّاقد، في منظور أصحاب التّحليفسيّ، أن لا يفهم شخصيّة الأديب فحسب. ولكنّه يفهم خصوصاً أدبه. فالبراءة، والمصادفة وما إليهما من المعاني التي تعرض لدى تحليل ظاهرة أدبيّة، في إجراء التّحلفسيّ، لا وجود لهما؛ فالمصادفة خاضعة لمسألة «اللاّوعي» (Inconscience). واللاّوعيُ متولّدٌ، بل يجب أن يتولّد بالضرورة، عن افتراض وقوع صدمة نفسيّة حدثت للشّخص (والشّخص هنا بالذات هو الأديب) في طفولته، وظلّت مترسّبة فيها، كامنةً في مجاهلها، إلى أن تبدّتْ في كتاباته، وتكشّفت في لقطات خياله؛ وفي طبيعة الألفاظ التي يستعمل فيما يكتب للنّاس.

وانطلاقاً من هذا الموقف الفرويديّ، فإنّه كما لا يمكن فهْمُ المريض عقليّاً إلاّ من خلال النّبش في ذكريات طفولته. وخصوصاً الصّدمات العنيفة والمآسي الرّهيبة؛ ومحاولة إزالتها من نفسه، واستئصالها من ذاته؛ لا يمكن فهم الكتابة الأدبيّة التي تنهال على قلم الكاتب بطريقة تشبه اللاّوعيَ. ونتيجة لذلك، فإنّ هذا اللاّوعي الماثل في مادّة اللّغة المُنثالة على قريحة الكاتب يجب أن يشكّل مادّة جوهريّة للبحث في أعماق نفس الأديب لفهم عُقده ومشاكله النّفسيّة المترسّبة في طوايا ذاته...

وهناك من النّقاد الفرنسيّين المعاصرين من يجعل التّحلفسيّ لا ينصرف إلى لغة العمل الأدبيّ وحدها، بل يجعله يتمحّض أيضاً للموضوعات المعالَجة في صلب الإبداع. والحق أنّ النّقاد الأنجلو-ساكسونيّين هم الذين كانوا سبقوا إلى ابتكار هذا الضّرب من التّحلفسيّ للنّصّ الأدبيّ؛ كما يمثل ذلك في عمل أرنست جونيس (Ernest Jones) الذي ظهر عام 1900 تحت عنوان: «هاملت وأوديب» (Hamlet

and Œdipus). فلقد أقام تحليله النفسي، في الأقسام الثلاثة لعمله النقدي، على ثلاثة مسالك ممكنة، وضرورية، لكل بحث دقيق قائم على نزعة التحلفسي[19]:

1. إن الشأن ينصرف إلى ضرورة فهم العلاقات الإنسانية، أولا، بالقياس إلى الإبداع المسرحي الذي كتبه شكسبير (William Shakespeare, 1564-1616)؛ تلك العلاقات التي تربط هاملت بأمه، وأبيه، وعمه، وبأوفيلي (Ophélie). لكن كل هذا يظل محزنا بالقياس إلى جهود علماء التحلفسي؛ ذلك بأن هاملت مجرد شخصية خرافية تمثل أميرا خياليا لا وجود له في عالم الواقع؛ فخلد هذه الفكرة الأسطورية شكسبير في مسرحية قليلة النظير. والشخصية الأدبية لا يمكن أن تحلل على أساس أنها شخص حقيقي؛ عاش في فترة من التاريخ (وذلك على أساس أن غاية التحلفسي ليست الإبداع في حد ذاته، وإلا انحرف عما اختاره لنفسه وضل ضلالا بعيدا، ولكن الذي يكتب الإبداع أساسا: أي الأديب، لا الأدب)؛ وإلا انتقلت هذه النظرية من موقع تحليل الواقع، ومنه واقع الكاتب الذي يكتب النص، إلى موقع تحليل شخصيات خيالية ينشئها المبدع إنشاء ولا صلة لها بالواقع التاريخي؛ فتختلط الأوراق، وتلتبس المفاهيم، ويمسي كل شيء أي شيء آخر، دون أن يكونه في الحقيقة؛

2. مقارنة البنيات العاطفية كما استخلصت في عمل شكسبير مع البنية العاطفية للشخصية الشكسبيرية وإعادة تكوينها بناء على المعطيات التاريخية المتاحة، وذلك من أجل إدراج العناصر الأولى في الثانية؛

3. ويجب، أخيرا، إذا أردنا أن نصل إلى تأويل كامل، إعادة موقعة هاملت في الإطار الأسطوري الذي جعل منه إبداعا مسرحيا عالميا.

[19]Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique ? p.121 et suiv.

ونلاحظ هنا أن التحليل النفسي لا يتمحض للعمل الإبداعي في ذاته، ولكنه ينصرف إلى طبيعة الموضوع، وإلى دراسة الأطوار والخصائص التي جعلت منه موضوعا عالميا.

ولو شاء المرء أن يعود إلى التراث العربي الإسلامي لما حسبناه يعدم أطرافا من عناصر التحلفسي المنصرفة خصوصا إلى طبيعة الموضوعات التي يتناولها الأديب، ويكفي العرب قولهم الشهير بهذا الصدد: «لكل مقام مقال» (وإذا كان معنى هذه المقولة يتمحض لنظرية التلقي، والحال التي يكون عليها هذا المتلقي ومراعاة كل الملابسات التي تحيط به لكي يفهم الرسالة المبثوثة إليه، فإن ذلك لا يمنع من إقحامه في طبيعة «التيمات» التي يجب أن تقدم للمتلقي)... أقول: فقد كان العرب، إذن، حراصا على تناول الموضوعات التي ترتاح النفس الإنسانية إليها، ومن ذلك ما ابتدعه الشعراء العرب على عهد الجاهلية الأولى بإيناس النفس وإيلافها بالنسيب بامرأة من النساء، والخوض في قصة غرام معها؛ ألم يكن ذلك ضربا من السلوك النفسي الذي يتحدث عنه لدى شكسبير؟ ثم ما القول فيما قيل في الآداب العربية من أن لكل مقام مقالا؟... كما أننا ألفينا أبا عثمان الجاحظ في كتابيه «البيان والتبيين» و«الحيوان» يتناول أطرافا من هذا الموضوع دون تركيز، ولكن لا منكر يستطيع أن ينكر تلك الإشارات المبكرة الحقيقية إلى مثل هذا الموضوع. وإنه على الرغم من أن هذه المسألة قد يرفضها المعادون للعبقرية العربية وعطائها، إلا أننا نهيب بالباحثين الشباب بأن يولوها العناية التي هي أهل لها، فقد تسفر عن نتائج مرضية بصدد الموضوع الذي نثيره في هذا الفصل الذي يعد من قحاحة الدراسات الغربية المبتكرة انطلاقا من أعمال فرويد (Sigmund Freud, 1856-1939)، وبانك (Bank)، وبريل (Brill)، وأرنست جونيس (Ernest Jones)، وبودوان (Baudoin)، وماري بونابرت (Marie Bonaparte)، ولافورق (Laforgue). إن أشياع التحلفسي للنص الأدبي يرون

أن الفزع إلى التأويلية الفرويدية أمر محتوم لفهم ما مدى علاقة النص الأدبي بصاحبه، وكيفية ارتباطه به، وعلة اختياره إياه دون سواه من الموضوعات. ومن الأصوات المبكرة التي كانت نادت بضرورة اصطناع علم نفس المؤلفين صوت سانت بوف (Charles Augustin Sainte-Beuve, 1804-1869)[20].

لكن هناك مشكلة معرفية تساور سبيل الممارسين للنقد الأدبي القائم على نزعة التحلفسي، ربما مثله مثل النقد الأدبي الاجتماعي ولكن بدرجة أدنى، هنا، وهي أن الذين يشتغلون بالنقد القائم على التحلفسي من الأدباء، هم غير قادرين على ذلك، من الوجهة المعرفية على الأقل، فتراهم يخوضون في عموميات لا تسمن ولا تغني، أو يستعملون مصطلحات علماء التحلفسي وهم لا يدركون في كل الأطوار، بكل دقة، أبعادها وأعماقها، فيقع الاختلال، ويحدث الارتباك. لكن الذين يمارسون النقد الأدبي من علماء التحلفسي ليسوا، هم أيضا، بقادرين على النهوض بهذه الوظيفة التي هي أدبية جمالية خيالية قبل كل شيء، فتراهم، هم أيضا، يخوضون فيما لا يعرفون، ويخبطون فيما لا يتقنون من المعرفة الأدبية، فيقع ما يقع من اضطراب في أعمالهم.

ولقد يعني هذا الأمر الذي أثرناه، أن مثل هذا النقد لما يستقم طريقه، إذ هو في الطورين الاثنين يظل مفتقرا إلى أدوات منهجية ومعرفية وتقنية كفؤة جديرة لأن تجعل ممارس الوظيفة النقدية يعرف، حق المعرفة، المضطرب الذي يضطرب فيه. فالسؤال المحير هو: من توفر فيه الشروط المعرفية، والشروط الأدبية من الناس لكي يستطيع تحليل النص الأدبي على منهج التحلفسي؟ أي أين يمكن العثور على عالم نفساني، وفي الوقت ذاته: يكون أديبا موسوعي المعرفة بالأدب والنقد؟

[20] Ibid., p 122.

من أجل ذلـك لا نعتقد أن الأعمال النقديـة العربيـة، وغير العربيـة، التي تضطرب في مضطرب هذه النزعـة كـانت موفقـة، كـل التوفيـق، في مسعاها. ويعود سبب ذلك الحرمان إلى انعدام أحد الشرطين الاثنين اللذين أتينا عليـهما ذكرا منذ حين. فلا النقاد قادرون على أن يكونوا علماء للتحلفسي بين عشية وضحاها بكل ما يتطلب ذلك من معرفة كافية بحقل هـذا العلـم، ولا علمـاء التحلفسي قـادرون على إتقان التعامل الراقي مع النصوص الأدبية التي يتعاملون معها للانـزلاق من خلالها إلى التعامل مع الأدباء الذين يدبجونها، والذين يرونهم مرضـى، علـى الرغـم منهم، منذ المنطلق، بل قبل المنطلق في سعيهم التحليلي للنص الأدبي...

ذلك بأن للنقد الأدبـي وظيفـة أساسية هـي توضيح العمـل الأدبـي، وإثـراؤه وتوسعته، ثم إغراؤنا بالاتصال الحميم به على نحو أقـرب؛ أرأيـت أن هـذا «العمل الأدبي يظل بداية مطلقة لنهاية أخيرة»[21].

ويقوم منهج التحلفسي في دراسة الإبداع بنوعيه الأدبي والفني على جملة من الإجراءات لعل من أهمها استثمار كل عناصر السيرة الذاتية للمبدع؛ وذلك من حيث إنها تتيح للمعالج، أو «الطبيب»، أن يلم بأكبر ما يمكن من المعلومات التي تظاهره على معرفة خفايا «المريـض» المعالَج؛ «فالتحلفسي المتمحض للإبداع مرتبط أشد الارتباط بالتنقيب في السيرة الذاتية»[22].

علاقة التحلفسي بالنزعات النقدية الأخرى

لم تقم نظرية التحلفسي على عدم، ولا نهضت على فراغ؛ ولكنها نشأت في بيئة علمية أوربية غنية بالأفكار، حافلة بالإديولوجيات، ومتفتحة أيضا، افتراضا

---

[21] Id., p. 124.
[22] P. Kaufmann, op. Cit., p.341.

على الأقلّ، علـى الأفكـار الأخـراةِ الـتي لا تتعـارض مـع أسُسـها الفلسـفيّة تعارضـاً جوهرياً. من أجل ذلك يجب البحثُ، ولو على سبيل الفضـول العلمـيّ، عـن علاقـة التّحْليْفسيّ ببعض النّزعات النّقديّة الأخرى، أو قل: البحث عن تأثـير التّحلفسـيّ في تلك النّزعات، كما قرّرنا بعض ذلك منذ حين.

أولاً: علاقة التّحلفسيّ بالنّقد الجديد

بل ربما يكون من الأليق الحديثُ عن علاقة النّقد الجديـد -حتّـى لا نقـول: النّقد البنَويّ- بالتّحْلِفْسيّ، وليس علاقة التّحلفسيّ بالنّقد الجديد؛ وذلك لِسَبْق الأوّل في الزّمن على الآخَر. ذلك بأنّ هناك جملةً مـن المبـادئ والإجـراءات المنهجيّـة الـتي يتشابه، أو يتعارض، (وحتّى التّعارض بين الأمور، في كثـير مـن الأطوار، يكـون ذا دلالة على التّقارب، أو على وجود علاقة ما على الأقلّ) من خلالها هـذان النّقـدان؛ وذلك بالإضافة إلى ما كنّا أفضْنا فيه من تحديد لعلاقـات أخـراةٍ، ائتلافـاً واختلافـاً، بين نزعة التّحلفسيّ واللّسـانيّات، انطلاقـاً مـن مزاعـم جـاك لاكـان، في بعـض هـذا الفصل:

1. إنّ كُلاًّ من النّقد الجديد، والنّقد القائم على التّحلفسـيّ، (أو النّقـد النّفسـيّ باختصار، ولكن ليس الذي نريد بالنّقد القائم على التّحلفسيّ) يصطنـع اللّغـة أداةً في التّوصّل إلى النّتائج، والكشف عن الحقائق. لكنّ الغاية تختلف من نقد إلى آخر. فإذا كان نقدُ التّحلفسيّ يتّخذ من لغة الإبداع مجرّد وسيلة من أجل التّوصّل إلى اسـتخراج الكبوتات والهواجس الجوّانيّـة المترسّبة في أعمـاق نفـس المعـالَج، أي اتّخـاذ اللّغـة وسيلة للمعرفة: معرفةِ ذاتِ الإنسان الباطنة؛ فإنّ النّقد الجديد يتّخذ من لغة الإبداع وسيلةً وغايةً في نفسها للكشف عما يريد التّوصّل إليه.

2. لكنّ النّقد الجديد، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يختلف مع نقد التّحلفسيّ في أنّ الأوّل لا يعدّ اللّغة حاملة للحقيقة، ولا للمعرفة، ولا لشيء من المعاني نتيجة ذلك، على حين أنّ نزعة التّحلفسيّ تعتقد أنّ اللّغة ليست حاملة للمعاني فحسب، ولكن يمكن من خلالها التّوصّل إلى حقيقة الإنسان في أعماقه؛ وما دام هذا التّوصّل إلى معرفة الإنسان، بل إلى معرفة أعماقه، لم يكن إلاّ عن طريق اللّغة التي يستعملها المعالَج في حواره اللاّواعي، فإنّ هذه اللّغة - وإن لم يعلن عن ذلك أصحاب التّحلفسيّ إعلاناً- تغتدي ذات وظيفة تُفضي إلى المعرفة.

3. إنّ نقد التّحلفسيّ يركّز كلّ أبحاثه على الكاتب الذي كتب اللّغة، أي على الإنسان بتعبير آخر، من أجل معرفة أسرار نفسه من خلال اللّغة التي يهذي بها وحدَها، بما يَهذي بها عبر لاوعْيه على كلّ حال؛ فكأنّ هذا اللاّوعي المزعوم الذي يفترضون وجوده (وقد كنّا رأينا في الإحالة الخامسة من هذا الفصل أنّ سارتر كان انتقد انتقاداً شديداً مدرسة التّحلفسيّ ورفض اللاّوعي فيها...) ثمّ يُقيمون عليه علاجَ المَرْضَى (وكأنّ كلّ عباد الله بالقياس إلى هؤلاء مَرْضَى، ومنهم الأدباءُ والكتّاب الذين يلتمسون لهم ألف علّة من خلال اللّغة التي يصطنعون فيما يكتبون): هو الوسيلة المُثلى لاسترجاع الوعي؛ فاللّغة مرتبطة به، معبّرة عنه، دالّة عليه، بل مفجّرةٌ إيّاه، فهي مفتاح المعرفة، وهي دليل الحقيقة المنشودة؛ في حين أنّ النّقد الجديد يرفض انتمائيّةَ الإبداع إلى مبدعه على الصّورة التّقليديّة التي كان يفكّر بها تين (Hippolyte Taine, 1828-1893) حين أسّس نظريّته القائمة على العِرْق، والوسط، والزّمن. فاللّغة لدى المحلّلين النّفسانيّين وسيلة لمعرفة الإنسان، على حين أنّ اللّغة لدى النّقّاد الجُدُد هي وسيلة لرفض الإنسان والتّاريخ والمجتمع جميعاً. فاللّغة

بالقياس إلى هؤلاء هي الحقيقة، ولا شيءَ من الحقيقة يجب أن يُلْتمسَ خارجها، بالقياس إلى النّقّاد الجُدُد؛ كما تزعم ذلك ناطالي صاروط[23].

4. ويؤمن أصحابُ نزعة التّحلِفْسيّ، كما سبقت الإيماءةُ إلى ذلك، أشدّ الإيمان بمعنويّة اللّغة حتّى حين تستعمل في حال من اللاّوعي، وفي الهذيان المحض (وإن كانوا هم يستعملون في ظاهر الأمر الدّوالّ، كما يستعملها النّقّاد الجُدُد، لكنّ الأوائل يربطون الدّوالّ بالمدلولات حتماً)؛ على حين أنّ أصحاب النّقد الجديد، وبخاصّةٍ البنَويُّون، لا يرون أيّ معنى تحمله اللّغة فهي محضُ دوالّ، حتّى إنّ ستيفان مالارمي (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)، كان قرّر منذ أواخر القرن التّاسعَ عشرَ: «أنّ الشّعر لا يُكتب بالأفكار، ولكنْ بالألفاظ»[24].

5. تقوم نزعة التّحلِفْسيّ على المرور إلى معرفة «نفسيّة» الكاتب من خلال لغته، كما سبقت الإشارة إلى ذلك؛ ولكن أيضاً، وهذا هو الذي نودّ إثارته هنا، من خلال دراسة كلّ حياته الماضية، وسيرته الذاتيّة بعناية فائقة. بل إنّ الدّراسات التّجريبيّة الأولى التي نهض بها فرويد، وأوطو، وصاش حول كتّاب عالميّين أمثال فلوبير، وراسين، في مطلع القرن العشرين، كانت تتّخذ لها من سيَرهم الذاتيّة أسُساً لاستنتاجاتها، وحقلاً لتحليلاتها؛ وربّما مفاتيح للأسئلة التي تلقى على المعالَج. فإن كان المعالَجُ من الميّتين (وذلك على أساس أنّ نزعة التّحلفسيّ لا تكاد تتناول كاتباً إلاّ من أجل الكشف عن «عِلله» الباطنة) عمدوا إلى دراسة لغته وتحليلها، في ضوء

[23]Nathalie Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman, t. II, p.30.

[24]S. Mallarmé, R. Escarpit et autres, in Littérature et genres littéraire, p.61.

ذلك، وإنّا كنّا في كتاباتنا السّابقة، نعزو هذه المقولة إلى جان كوهين في كتابه: «بنية اللّغة الشّعريّة» يقول فيها: «ليس الشّاعر شاعرا لأنّه يفكّر، ولكنّه شاعر لأنّه يقول». وذلك لأنّ جان كوهين لم يُحل على أيّ أحد في مقولته تلك فكنّا نظنّ أنّه هو صاحبها؛ في حين كان سبقه، كما رأينا في صلب البحث، إلى هذه الفكرة، الشّاعر الفرنسيّ ستيفان مالارمي بما لا يقلّ عن ستّين عاماً. ولكنّنا لا نزال نربط بين فكرة مالارمي هذه، وبين مقولة أبي عثمان الجاحظ الشّهيرة، وهي: «والمعاني مطروحة في الطّريق»، إلخ...(الحيوان، 3، 131).

علاقاته مع الآخرين، أي، بعبارة أخراة، في ضوء سيرته الذاتيّة، للانتهاء من خلالها إلى النّتائج التي تثمرها.

على حين أنّ النّقد الجديد يرفض رفضاً يكاد يكون مطلقاً، كما سبق لنا أن لاحظنا ذلك في أحد فصول هذا الكتاب، المرورَ إلى تحليل لغة النّصّ عن طريق مؤلّف النّصّ الذين يرفضونه جملةً وتفصيلاً؛ وأنّه ليس هو الكاتب الحقيقيّ الذي يكتب النّصّ؛ وإنّما هناك مؤلّف آخر يقوم فيه، أو يتجلّى عبره -ويسمّونه في شيء من المغالطة البادية: «المؤلّف الضّمنيّ»- هو الذي يكتبه. وما ذلك إلاّ لرفضهم المجتمع والتّاريخ والإنسان والأديان.

ثانيا: علاقة نظريّة التّحلفسيّ باللّسانيّات

لقد كان زعم أندري أكون[25] أنّ التّحلفسيّ واللّسانيّات هما أساس النّقد الجديد. والذي يعنينا، هنا والآن، هو أنّ نظريّة التّحلفسيّ تستخدم فعلاً شيئاً من أدوات اللّسانيّات المركزيّة ونعني بها مفردات اللّغة. وإذا كانت اللّسانيّات قادرة عن الإستغناء عن التّحلفسيّ في فهم ما ترمي إليه في أبحاثها اللّغويّة، فإنّا نعتقد أنّ نظريّة التّحلفسيّ تستطيع أن تستغني عن أدوات اللّسانيّات في تحليل النّفسيّات عن طريق تجميع الألفاظ التي يزعم أصحاب التّحلفسيّ أنّ المريض يصطنعها في حال من اللاّوعي. وهذا اللاّوعي لديهم هو الذي يؤوّل، فيما بعد، حال الوعي. فالهذيان هو الذي يكون برهاناً على سلامة العقل أو علّته.

غير أنّ اللّسانيّات تدرس اللّغة، لغاية اللّغة، في حين تدرس نظريّة التّحلفسيّ اللّغة للانزلاق من خلال دراستها إلى معرفة طوايا نفس مستخدم اللّغة، وعلل هواجسه عبر استخدامها.

---

[25] تراجع الإحالة 10 من هذا الفصل

ثالثا: بين فرويد وهيبوليت تين

ربما لم ينتبه مؤرخو النظريات النقدية إلى العلاقة التي يمكن أن تكون بين الفيلسوف والمؤرخ الفرنسي هيبوليت تين، والطبيب والعالم النفساني النمساوي فرويد؛ ففرويد يعمد إلى تحليل النص الأدبي بناء على معطيات لغته التي يربطها بالأحداث الخارجية التي يجب أن تكون أثرت في تلك الكتابة، ويتوقف لدى أحداث، أو ذكريات، معينة وقعت للشخص المعالج (ووهمنا منصرف هنا إلى الأديب) أثناء حياته. في حين كان تين ينادي بضرورة تأثير المحيط الخارجي بكل معطياته التاريخية والاجتماعية في الأديب. ولا يعني التاريخ، من بعض الوجوه أو كثيرها، إلا التوقف لدى أحداث معينة وقعت للشخص، أو وقعت للجماعة التي ينتمي إليها الشخص. ولكننا لا نريد أن نتعسف فنثبت قوة هذه العلاقة، بله جدليتها، وإنما نريد، فقط، أن نومئ إلى إمكان وجود هذه العلاقة بين النقدين الاثنين الكبيرين: الاجتماعي التيني، والنفسي الفرويدي، فيما يتمحض للمؤثرات الخارجية خصوصا.

ولكن الأهم في كل هذه العلاقة هو إبلاع نظرية التحلفسي بحياة المبدع؛ في حين لم تصنع شيئا نظرية تين الثلاثية الأسس غير العناية الشديدة بحياة الأديب من حيث المؤثرات الخارجية، بل من حيث أصله العرقي أساسا.

نقد نظرية التحلفسي

لقد وصف أندري أكون بعض الأحكام المتعصبة لنظرية التحلفسي الفرويدية التي ساقها جاك لاكان بالاستفزازية، وخصوصا حين جعل فرويد لسانياتيا، وذلك

لمّا قرّر: «فلأن نقرأ فرويد، فمن أجل فهْم اللاّوعي الذي يتحدّث عنه على أنّه لا يجوز لَبْسُهُ بالاستعمال الرّومنتيكيّ للاوعْي يُحيل على العتيق، والجوهريّ، والبدائيّ. ألاَ لا صلةَ لذاك، بذاك. بل إنّ ما نرى في فرويد، هو ذلك الرّجل الذي لم يبرح طول الزّمن يُعْنِت نفسه أشقّ الإعنات حول كلّ عنصر من مادّته اللّسانيّة، ليحمل تمفصلاتها على الانتظام فيما بينها. فذلكم هو فرويد، اللّسانياتيّ»[26].

وجاء كلود ليفي-سطروس إلى بعض ما قرّره فرويد حول تعبير الرّؤيا، وتأويل النّصوص، فزعم أنّ هذا الذي يقال له «اللاّوعي» فارغ من أيّ معنى، بل هو غريب عن الصّور غرابةَ الأطعمة التي تجتاب المعدة...[27]

وكذلك ألفينا لهذه النّظريّة، مثل سوائها، أشياعاً وخصوماً، وأنّ من الأشياع، ومنهم موروِن، ولاكان، مَن يذهبون إلى أنّ تحليل النّصوص لا يمكن أن يتمّ إلاّ إذا مرّ عن طريق التّحليل النّفسيّ، وأنّ فرويد لم يكن طبيباً وعالماً نفسانيّاً فحسب، ولكنّه كان أيضاً لسانياتيّاً، وذلك بفضل حُسْن تسخيره اللّغةَ وتوظيف ألفاظها المناسبة أثناء لحظات اللاّوعي، للبرهنة على حال النّفس في لحظات الوعي، أو بعبارة أخرى: تُستخدَم اللّغة في حال صدورها عن الإنسان بطريقة عفويّة، علاجاً لأمراضه وهواجسه لدى استرجاع الوعي، أو لدى رغبته في استرجاع ذلك الوعْي للتخلّص ممّا كان يقع له أثناء اللاّوعي. فكأنّ اللّغة أداة للتّرويح عن النّفس: لقذف المكبوتات نحو الخارج، وكأنّ هذه اللّغة نفسها تغتدي بلسماً للتّخلّص من كلّ الهواجس والأوجاع المكبوتة في مجاهل النّفس. فاللّغة وحدها هي القادرة على التّعبير عمّا في النّفس من مدفونات الهواجس، ومكنونات الهموم.

لكن هل لفرويد، وأصحاب فرويد، من «الكفاءة» المعرفيّة والمنهجيّة ما يجعلهم، فعلاً وحقّاً، قادرين على فهم اللّغة لتوظيفها في علاج المرضى؟ ثمّ من قال:

[26] Le Figaro littéraire, Paris, du 1er décembre, 1966
[27] Cf. A. Akoun, op. cit., p. 105

إنّ هذا اللاّوعْي الذي يزعمون يعبّر عن دلالة حقيقيّة لصدمة كانت، أو لذكرى قاسية مُني بها المعالَج، أو لواقع مُرّ تعرّض له مستخدم اللّغة؟ وهل هذيان المحموم ممّا يُستدلّ به على عقل المحموم، بلْهَ حالَه ومستكنّات نفسه؟ إنّ كلّ الأسئلة هنا. ومتى كان هوس الجنون، أو الهذيان، وسيلة لمعرفة العقل؟ ثمّ من قال: إنّ الأديب حين يكتب يصطنع اللّغة في حالٍ من اللاّوعي بادية؟ أليس كلّ أديب يوظّف لغته الفنّيّة حين يكتب أدباً بوعْي كامل؟ ومن زعم أنّ الكاتب حين يكتب يكون في غيبوبة من العقل والوعي، فنستدلّ بلغته المستخدمة، على حاله العقليّة النّاشزة؟ وهل ذلك: ممّا يقبله العقل على سبيل القطع؟ وهل أبدع روايةً، أو ديوان شعر، فرويد فعرف ما يتمخّض في مخيلة الأديب وهو يدبّج ما يدبّج؟ وإذا كان ذلك ليس ضروريّاً، فإنّ ذلك أيضاً ممّا يظاهر النّاقد على معرفة شيء من حقيقة الإبداع والمبدع معا...

ولذلك لاحظ كوفمان أنّ نظريّة التّحلفسيّ المتمحّضة للإبداع كلّما اتّسع أمرها، ازداد التّوكيد على حاجتها إلى الانتقاد. ثمّ كيف يمكن أن نتقبّل أنّ علماً يستهدف معالجة المرضى بالعقول، ينقل نشاطه إلى معالجة نتاج الأدب والفنّ؟ أم سيقال: إنّ بين الممارسة التّحلفسيّة وتحليل إبداع النّفس، تجد النّظريّة سبيلها إلى وظيفة توفيقيّة؟... ثم من قال: إنّ اللاّوعي، والرّغبة الجسديّة، والتّهويم، وبنية أوديب والنّرجسيّة، والمسارات البدائيّة للسّليقة، وعدم الثبات على حال لدى شخص أديب من الأدباء: لها من القدرة ما يجعلها في وضع من التّجربة الصّحيحة؟...[26]

ثمّ إنّه ليس من حقّ التّحلفسيّ أن يتطاول على النّصّ الأدبيّ من حيث هو نسوجٌ أدبيّة خياليّة جماليّة، فيتناوله اغتفاصاً واعتسافاً؛ فلا يزال به حتّى يؤوّل ألفاظه في غير مُتأوّلاتها، وينزلق من هذه المتأوّلات التي كثيراً ما تكون فاسدة، أو

[26]P. Kaufmann, op. cit., p.343.

على الأقلّ مُعْتسِفة؛ إلى كاتب النّصّ ليحكم بعلّته العقليّة وهو، بنعمة اللّه، من الأصحّاء الأسْوياء. وإذا كان من حقّ التّحلفسيّ، باعتباره جهازاً معرفيّاً، أن يتناول مفردات اللّغة التي يصطنعها الأديب في كتابته، فقد لا يكون من حقّه الحديث عن الأدب من حيث هو ظاهرة خلاّقة متّسمة بالجمال الفنّيّ الشّرود على كلّ ضبط، والمتسامي عن كلّ قاعدة. فلا سواءٌ الكتابةُ في كلّيّاتها، وتقنيّاتها، وجماليّاتها، وتمرّداتها عن أن تقع تحت كلّ قاعدة مسبقة أو ملحقة: واللّغةُ من حيث هي ألفاظ شاردة طائرةُ الأصوات حال كونها صادرةً عن شخص في طور من أطواره. ثمّ لا سواءٌ الجملةُ في قصورها، وفردانيّة سِماتها: والنّصُّ في شموليّاته وكلّيّاته وانزياحاته التي لا حدود لها...

إنّ نظريّة التّحلفسيّ لا تستطيع أن تكون منهجاً كاملاً، متكاملاً، للنّقد الأدبيّ، في تمثلنا نحن على الأقلّ؛ ولكنّها يمكن أن تكون له ظهيراً في تأويل بعض ظواهر النّصّ ليس غيْرُ؛ ذلك بأنّ غايتها ليست، في الحقيقة، هي الإبداع في نفسه؛ وإنّما غايتها المبدع كما ردّدنا ذلك مراراً في هذا الفصل. ومن أكبر ما يجب أن تُنتقد به هذه النّظريّة أنّها تُعْنَى أساساً بصاحب الإبداع؛ وهي سيرة كان النّاس نبذوها وراءهم ظهريّاً منذ الزّهد في مذهب تين المنقرض.

ولقد قرّر جان كوهين بهذا الصّدد بأنّ المنهجين النّفسيّ والاجتماعيّ، بصيرورتهما علْماً للأدب، لم يجاوزا قطّ، في حقيقة الأمر، مستوى مشكلة عتيقة هي مشكلة مصدر الإبداع. وتلك سيرة النّقد القديم الذي كان قصاراه البحث عن المصادر الأدبيّة، والسّيرة الذاتيّة، معتقداً أنّه بذلك قال كلّ شيء عن الإبداع الذي يتحدّث عن شأنه بما استكشفه من انتمائه الشّجريّ والتّاريخيّ"[29].

[29]Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.40-41.

ولعلّ من أجل ذلك كان يرى جان كوهين أنّ هذا النّقد القائم على أنقاض النّقد القديم، والذي لا يفتأ يبحث عن الأصول النّفسانيّة والاجتماعيّة معتقداً، بذلك، أنّه يستطيع تأويل العمل الأدبيّ حين يربطه بطفولة، أو وسط اجتماعيّ: ليس على شيء. وعَيْبُ هذه النّظريّة أنها تبحث عن الهدف خارجَ إطار النّصّ، من حيث هو لا يوجد إلاّ داخل النّصّ نفسه المؤلّف لوحدة مشكّلة من دالّ ومدلول.

غير أنّ كوهين يتخلّص بشيء من الذكاء في عدم رفض تأويلات هاتين المدرستين معاً مقرّراً: إنّنا لا ننازع علم النّفس، ولا علم الاجتماع، صلاحيّة التّأويلات التي يسوقانها حول نصّ أدبيّ ما. فهذان العلْمان من حقّهما المطلق أن يستنطقا الإبداع الأدبيّ، كما يستنطقان أيّ نشاط آخر ينتمي إلى الواقع الإنسانيّ الذي يشكّل موضوعهما. وإنّما الذي ننازعهما فيه هو الكفاءة الجماليّة التي ينتحلانها لأنفسهما، في بعض الأطوار، من حيث لا يشعران. إنّهما، وهما يستنطقان لغة المبدع، شأن ما يأتيانه مع أيّ عَرَضٍ أو وثيقة، ينقصهما من السّلاح معرفة ما يميّز لغة هذا الإبداع من النّاحية الجماليّة. فلا أحد أوثق بهذا الموضوع صلةً، ولا أكفأ كفاءةً، ولا أقرب قرباً، ولا أقدر قدرةً، ممّن يمارس تذوّق جماليّة الإبداع الأدبيّ. فليس لعلم الاجتماع ولا لعلم النّفس، إذن، شيء يقولانه حول جماليّة النّصّ"[30].

ونلاحظ أنّ جان كوهين يختلف، من بعض الوجوه، (وذلك على الرّغم من استهزائه بالنّقدين الاجتماعيّ والنّفسيّ جميعاً، كما رأينا لدى نهاية الفقرة السّابقة) عن النّقاد الجُدُد الآخرين مثل موريس بلانشو الذي يرفض حتّى تجنيس الأدب[31]؛ ومثل رولان بارط الذي لم يكن يرى في النّقد فكرة «العالَم»، ولا «رؤية العالم»، التي كان الماركسيّون يلهجون بها، ولكنّه كان يرى أنّ ذلك النّقد مجرّد كلام عن

---

[30] Ibid., p.41.
[31] Cf. Maurice Blanchot, Le livre à venir, p.293.

كلام. فالنقد، في رأيه، كلام يساق حول كلام آخر، أي إبداع ثان، يعالج إبداعاً أوّلاً، أو إبداعاً أصلاً[32]، على حين أن كوهين يقف هنا موقفاً وسطاً فيه شيء كثير من الاتزان العلميّ، والوضوح الكاشف في الرؤية النقديّة، أو قل: إنّ رأيه فيه من الاحترافيّة ما جعلنا نعتقد في أوّله أنّه يلتمس عذراً كريماً لتدخل علم الاجتماع وعلم النفس فيما لا يعنيهما، في حين أنّ آخره ينمّ عن سخريّة باردة منهما، وأنهما لا يملكان شيئاً يستطيعان قوله إزاء جماليّة النصّ الأدبيّ. فكوهين، إذن، يفصل بين وظيفة ووظيفة أخراة. فلعلم النّفس وعلم الاجتماع إذا شاءا أن يتناولا نصّاً أدبيّاً تناولاه، فلا حرج عليهما في ذلك ولا إثم من موقع رأيه. إذ لكلٍّ منهما منهج خاصّ له، يهتدي من خلاله إلى نتائج تعدّ من صميم تخصّصه، وطبيعة وظيفته. وإذن، فمثل هذه المناهج ليست مرفوضة في علمانيّتها، وإنّما الرّفض يأتي إليها إذا زعمت للنّاس أنها هي وحدها القادرة والمتمكّنة من تحليل الإبداع الأدبيّ واستخلاص ما ينبغي أن يستخلصه منه من حيث هي عن ذلك أعجز العاجزين.

◇◇◇◇◇◇◇

[32] Cf. Roland Barthes, Essais critiques, p.255.

الفصل السّادس

علاقة النّقد باللّغة واللّسانيّات

لعلّ بمقدار ما يوجد من ارتباط وثيق بين العناصر الثلاثة اللّسانيّاتيّة، (ولا أقول اللّسانيّة)، وهي: اللّغة التي هي أداة ضروريّة للتّعبير بالكتابة، والنّقد الأدبيّ الذي يُحايثُ الأدب الذي هو نتاج ضروريّ للتّعبير عن خلجات النّفس وما يصطرع في أعماقها من العواطف الجيّاشة، والإحساسات الرّهيفة، والأسلوب الذي هو المظهر الجماليّ الذي يمتدّ إلى اللّغة في إفرادها، والكتابة في تركيبها، ليتولاّهما بالزّينة والتّنميق، والتّفريد والتّخصيص: بمقدار ما يوجد بينها من تداخل متشابك وثيق طوراً، ووواهٍ متراخٍ طوراً آخر، بمقدار ما يوجد بينها من تفرّد وتخصّص بحيث تلفي كلّ عنصر يمضي في وادٍ... لكنّ التّوالُج والتّواشُق بينها هما الأَوْلى بالاعتبار، وهما الأجدر بالاستنتاج. إنّ هذه العناصر الثلاثة ليست شيئاً إذا لم يُضَفْ إليها عنصرٌ رابع، وهو المتحكّم الفاعل: وهو الكاتب الأديب.

واللّغة مادّة على ما فيها من حياة نابضة، هي في الوقت نفسه، ومن كثير من المناحي، مادّةٌ ميتة كامنة في الذاكرة إن شئت، وقابعة في بطون المعاجم إن شئت، وجاثمة بين أسطار المجلّدات إن شئت أيضاً، وإنّما الذي يمنحها حركة وحياة ونبضاً، ويحملها على النّشاط الدّلاليّ ذلك العنصر الرّابع، ذلك الشّخص الذي ندعى، في معجم النّقد، المؤلّف في حال، والقارئ في حال أخراة.

ولكنّ هذه المادّة الحيّة الميتة، السّاكنة المتحرّكة، النّاطقة الخرساء، معاً، لا يجوز أن يكون، بدونها، بناءٌ أسلوبيّ في عالم الإبداع. إنّ اللّغة هي المادّة الأولى التي يستمدّ منها الأديب طرائقَ نسوجه حين يُبدع لوحة، أو لوحاتٍ أدبيّة، في عمله الإبداعيّ، لا ينبغي لها، إذا رقِيَت وحسُنتْ، أن تقلّ جمالاً وتأثيراً عن لوحة الرّسّام العظيم. إنّها هذا الشّيء المشترك بين أناس ينتظمهم مجتمع واحد، ويُؤْويهم وطن واحد، ويوحّدهم تاريخ واحد (وقد لا يصدق هذا التّعريف على بعض الأمم التي اتّخذت لها أكثر من لغة رسميّة ككندا التي اتّخذت من الفرنسيّة والإنجليزيّة لغتيْ تواصلها، وكسويسرا التي اتّخذت شعوبها، بحكم أصولها العرقيّة، ثلاث لغات تتواصل بها... ولكنّ ذلك كلّه، في حال وقوعه، لا ينبغي له أن يغيّر من الأمر شيئاً؛ لأنّ الوطن هو الأعظم، وهو الذي يظلّ موحّداً؛ ولأنّ التّاريخ الوطنيّ يظلّ كذلك؛ ثمّ لأنّ تلك اللّغة، أو لأنّ تينْك اللّغتين، أو لأنّ تلك اللّغات، يجب أن تظلّ محتفظة، على الرّغم من كلّ شيء، بدور التّوحيد، لا بدور التّمزيق. فيما بين مجموعة كبيرة من النّاس داخل حيز جغرافيّ واحد...).

واللّغة، بعدُ، هي هذا البحر الطّامي الذي لا تنضُبُ أمواهُه؛ بل هي هذا الحبر الجاري الذي لا تنفدُ موادُّه؛ وهي هذا السّيْل الدّافق على كلّ فكر رخيّ، وهي هذا العطاء السّخيّ، الذي يغذو كلّ خيال غنيّ. بل هي هذه الأصوات الكريمة العجيبة التي إذا انتظمتْ على نحو معلوم، عبر نظام لغويّ معلوم، آتتْ ألفاظاً تتناثر من أجهزة النّطق في أفواه النّاس فيقع التّفاهُمُ بها، كما لا يقع التّفاهم بها، أي إمّا عدم الاقتناع بمضمونها، وإمّا عدم الفهم لسِماتها؛ فيقع إعلان الحروب بألفاظها، كما يقع عَقْد الصّلح والسّلْم بها. هي هذا الجهاز التّبليغيّ الصّوتيّ القادر على انتظام جميع الأفكار، واستيعاب كلّ الآراء، وسَعَة كلّ الأخيلة والتّصوّرات. فكلّ حرب قبلها كلام، وكلّ سلم وراءها أيضا كلام.

فهذا البحر المُزْدخِر الذي لا يضحل عطاؤه، ولا يشحّ سخاؤه، لا يفتأ يزداد اتساعاً وانبساطاً، وعمقا وطمُوّاً، وتطوراً وتحسّناً، ونبضاً وتحركاً، وذلك كلما مطوّيت إليه لتدبّج به، وتناولت منه لتعبّر بمادّة لغته، والتحدث إلى حضنه الدافئ لتفكّر من خلاله: هذا البحرُ/ اللغةُ، وهذه اللغةُ/ البحرُ: تراها منهالة الألفاظ، وتراها متدفّقة السّمات، وتراها مندفعةَ الإشارات على ملكة التعبير حين الهمّ بالكتابة، أو حين الإقبال على الخَطابة، أو حين التحفّز للجدال، أو حين الإزماع على الاستنتاج، أو حين التعلّق بوصف غيابات الذات، أو حين السّعي إلى استخراج ما في أغوار النّفس، أو حتّى حين الثرثرة بها في حديث عابر...

هذا السّرّ العجيب الكامن في الذاكرة، أو فيما وراء الذاكرة، دون أن يصيبها الأيْنُ إذا اتّسع وتضخّم، ودون أن يطفح على القلم، أو يفيض على اللّسان إلاّ إذا دعوته إلى الإنهيال عليهما، أو من حولهما. قد نُقصر عن وصف هذا السرّ/اللغة، وقد نعجز عن تصوّر نظامها العجيب تصوّراً دقيقاً من خلال الأطوار التي تعتورها، وعبر علاقة هذا الشّيء بسَوائه، ولا سيّما بالذاكرة، والمُخيِّلة، والملكة، وطاقة التفكير...

لقد مات سيبويه وفي نفسه شيء من «حتّى». ومات دو سوسير وفي نفسه شيء من «العلامة». وأفنى كثير من العلماء أعمارَهم في خدمة اللغة والتبحّر فيها دون أن يبلغوا منها المبلغ الذي كانوا يودّون...

إنّ هذا الشّيء العجيب الذي هو أداة التّعبير باللفظ الصّوتي: بين الباثّين إذا بثّوا، ولدى المتلقّين إذا تلقّوا؛ وبالإشارة المرقومة على القرطاس: بين الكاتبين إذا كتبوا، والقارئينَ إذا قرءوا... إنّ هذا الشّيء الذي هو اللغة يمتدّ أفقه مع كلّ خلجة عاطفة، ومع كلّ همسة حبّ، وتتمطّى مادّته الرّخوة السّمحة مع كلّ مُجاهدة يتمّ خلالها الإقتداحُ بشرارة التّفكير.

على حين أنّ الأسلوب هو بمثابة صورة عَموديّة الشّكل، وقالب تعبيريّ يُجمل المظهر الجماليّ لعطاء اللّغة منفردةَ الألفاظ. فالأسلوب في جماليّته وتناسُقه وتفرّده إنّما هو ثمرة من ثمرات تعاطي اللّغة وازْدِيَابِها، وتفاعُلِها، وما يقع بين ألفاظها من مُلاعَبة في نظام نشاطها الطّبيعيّ الذي يمكن تشبيهُهُ بحركة الصّبيّ العشوائيّة التي لا تلبث أن تغتديَ مفهومة، بل ربّما ذات دلالة بعيدة...

واللّغة والأسلوب معاً يتضافر كلٌّ منهما مع صِنْوه: فأمّا أحدهما فبحكم مادّيّته، وما فيه من قدرة عجيبة على التّبليغ؛ وأمّا أحدُهما الآخَرُ فبحكم طبيعة تركيبه، وما فيه من طاقة جماليّة بديعة لا تنفدُ؛ وذلك على نحو يسمح بتحويل كتابة الكاتب الأديب[1] التي هي في أصلها أشتات من الألفاظ المتطايرة إلى بناء بديع الجمال: هو اللّغة الأدبيّة التي تستْميز بمظهرها النّظاميّ الشّديدِ التّعقيد، المشتبكِ العناصر. على حين أنّنا نجد الأسلوب، كما يزعم رولان بارط (Roland Barthes, 1915-1980)، هو الضّرورة التي تربط مزاج الكاتب بلغته[2].

ولقد يتولّد عن ذكر الأسلوب طُفورُ مفاهيمَ عِدّةٍ في الذهن تنتمي، بالضّرورة، إلى زمان، وإلى حيز، وإلى جنس أيضا. فنحن حين نذكر بديع الزّمان الهمذانيّ نذكر معه حيزاً جغرافيّاً، وعهداً من التّاريخ، وجنساً أدبيّاً معيّنا، خالصاً للأدب العربيّ هو فنّ المقامات. وربّما يكون الفرْق بدأ يتّضح بين اللّغة التي هي مادّة مشتركة يستقي منها الخطيب، والشّاعر، والقاصّ، والحاكي، والرّوائيّ، والمقاماتيّ، والنّاقد... ومن خلال هذا الإستقاء تنشأ مادّة أدبيّة هي اللّغة الأدبيّة (والتي لا نريد

---

[1] . كثيراً ما ترانا نصف الكاتب بالأديب، لأنّنا نودّ، كما أومأنا إلى ذلك في صلب البحث، أن نميّز بين أيّ كاتب يكتب في مجالات الإعلام وسوائها، وبين الكاتب الأديب الذي يكتب أدباً يودّ من خلاله تخليد شأن ما في النّفس، أو في الطّبيعة، أو في الحياة بعامّة: باصطناع اللّغة، وفي صورة من الأسلوب قشيبة، وفي مظهر من الكتابة بديع. وكلّ ذلك استلهاما من الخيال، ثمّ إسقاطه على الواقع حتّى يغتدي، افتراضا على الأقلّ، أجمل، أو أبشع أيضا، من الواقع نفسه. ولا نحيل إلى اصطناع الأديب الذي ربّما لا يكتب. فلا بدّ، إذن، من وجود سفتين اثنتين معاً متلازمتين: أن يكون الشّخص كاتباً، وأن يكتب في الوقت ذاته أدبا، لا غير أدب مما يكتبون...

[2] R. Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p.14.

بها هنا إلى اللّغة بمعنى اللّسان). ومن خلال جنس هذه المادّة الأدبيّة يتحدّد أسلوبها.

ولقد يتولّد عن ذكْر الأسلوب من حيث هو مفهوم أدبيّ قبل كلّ شيء جملةُ من القيم الجماليّة تنتمي، أو يجب أن تنتمي حتماً، إلى الأدب والفنّ وحدهما. وإنّما نقرّر هذا الرّأي لكي لا ينتمي إلى جنس الأدب ما ليس أدبيّاً. ولعلّ ببعض ذلك ستنزاح من أمامنا بعض التّعريفات المدرسيّة الفجّة التي تجعل للصّحافة أسلوباً، وللعلم أسلوباً، وللإنشاء أسلوباً، وهلمّ جرّاً... ذلك بأنّ مثل هذا المذهب قد يجرّد مفهوم الأسلوب من أجمل ما فيه؛ فيستحيل، بذلك، كلّ شيء ناشز إلى ذي أسلوب. فالأسلوب هو ذلك التّجاوب الفنّيّ الواعي المتبادل بين اللّغة من وجهة، والمبدع واللّغة (Le langage)، وليس اللّسان (La langue)، من وجهة أخراة.

ونحن حين نربط الأسلوب ربْطاً محتوماً بالمبدع الأديب فإنّما يكون ذلك على أساس أنّ الأديب هو المبدع الخلاّق الذي يعشق الألفاظ، ويحسن التّعامل معها بجماليّة راقية. أو قل إن شئت: إنّ الأديب متفنّن يرسم بالألفاظ. وإذن، فلا ينبغي أن نربط الأسلوب بمطلق التّأليف الذي ينصرف إلى كلّ من يكتب؛ ذلك بأنّ الكتابة، في رأينا، مفهوم عامّ جدّاً ينتظم كلّ ما يُكتَبُ في مجالات الصّحافة والعلم والاقتصاد وعلم الاجتماع والتّاريخ... والكتابة العلميّة لا ينبغي لها أن تتّسم بصفة الجماليّة الأسلوبيّة التي هي خالصة للكتابة الأدبيّة الرّاقية، ولكن يجب أن تكون ذات منهج صارم؛ من حيث يجب أن يكون الإبداع، أوّلاً وقبل كلّ شيء، أسلوباً ينتظمه نظام يقوم على الحرّيّة الفنّيّة، وعلى أصالة الذوق الأدبيّ، وقدرته على افتراع النُّسوج الفنّيّة، وتمكّنه من التّحليق في مجال الابتكار. فكثيراً ما تُمسي الحرّيّة الفنّيّة التي تثور على القواعد التّقليديّة المتعارَف عليها، حول جنس من الأجناس الأدبيّة، وفي عهد من العهود، والتي قد تُعدّ فوضى ومروقاً عن المألوف في

إبّانها، فيما بعد: ذاتَ مرجعيّة فنّيّة لنتاج العصور اللاحقة، وقدوة للأزمنة المستقبلة. وإذا كانت الكتابة العلميّة هي أيضا قد تكون مدعوّة للتطوّر باستمرار أبداً؛ فإنّ الكتابة الإبداعيّة هي أولى بهذا التّطوّر المستمرّ، وهي المدعوّة إلى ذلك لأنها من قبيل الفنّ: فذلك، إذن، حقُّها وواجبُها جميعاً. أرأيت أنّه يُفترض في كلّ إبداع الحدُّ الأدنى من حرّيّة الفكر، والحدّ الأدنى من التّعبير عن القيم التي ترقّي حياة الإنسان، وعن التّغنّي بالحرّيّة وتمجيد كلّ التّضحيات من أجلها.

واللّغة والأسلوب يسبقان معاً كلّ إشكاليّة للّغة الأدبيّة؛ ذلك بأنهما ثمرة طبيعيّة من ثمرات الزّمن، وطبيعة الجنس الأدبيّ، وخصائص الجماعة. بيد أنّ إنّيّة الكاتب، أو شخصيّته الشّكليّة، لا تتجسّد، في حقيقة الأمر، إلاّ خارج معايير النّحو والخصائص الثابتة للأسلوب[3].

وعلى الرّغم من الارتباط الشّديد، النّاشئ عن طبيعة التّقارب، وحتميّة التّعامل، بين هذه العناصر الثلاثة -اللّغة والأدب والأسلوب- فإنّ كُلاًّ من هذه الثلاثة العناصر يتفرّد بشخصيّته اللّسانيّة (نسبة، هنا، إلى اللّسان لا إلى اللّسانيات) حيث إنّ اللّغة طبيعتُها أداتيّة، أو مادّة تعبيريّة أوّليّة، يغترف منها كلّ مفكّر أو كاتب أو متحدّث ما يشاء، وكيف يشاء، وحسَب طاقة فكره، وسَعة ذهنه، وخِصْب خياله، وقوّة ذاكرته، وطَراوة مُخيلته.

اللّغة عطاء قائم، وسخاء دائم. إنّها سَيَلان صوتيّ ودلاليّ لا ينضُبُ له مَعين، ولا يَنْكُزُ لجريانه غَرْب. واللّغة وعاء يظرف كلّ الأفكار، ويحوي كلّ القيم الفكريّة، والرّوحيّة، والمادّيّة جميعا. فهي فوق التّاريخ، وقبل الفلسفة؛ ذلك بأنّها هي مادّة الإبداع، وهي أساس المعرفة بالمعنيَيْن الفلسفيّ والعامّ جميعاً.

---

[3] Id.

على حين أنّ «الأسلوب هو من الإنسان نفسه» (Le style est de l'homme même)؛ كما كان يردّد ذلك جورج بيفون (Georges Buffon, 1707-1788). أي الطّريقة الخاصّة التي يختارها أديب ما لكي يدبّج بها إبداعه. أي الطّريقة التي تتميّز بها كتابة الأديب، والتي غالباً ما يلتمس فيها خصائص جماليّة تبرُز شخصيّتُه عَبْرَها؛ وليبهر، أيضاً، المتلقّيَ بواسطتها: من بناء الجُمل وإطالتها، أو تقصيرها أو توسيطها، ومن إيلاع بالأسماء أو بالأفعال أكثر منها، أو الكَلَف بأفعال التّفضيل (كما كان يجيء ذلك أبو عثمان الجاحظ ...)، أو اصطناع لازمة أسلوبيّة ما، أو ترداد ألفاظ بعينها دون سَوائها؛ أو بالاغتراف من بحر خيال كأنّه هو خياله وحده؛ أي الأسلوب هو الكيفيّة الجماليّة التي يختارها الأديبُ ليصوغ بها لغتَه الخالصة له في التّعبير عن أفكاره وعواطفه وهواجسه.

وإذا كانت العلاقة بين اللّغة والأسلوب واضحةَ الفرْق، فإنّ هذه العلاقة بين الأسلوب واللّغة الأدبيّة دقيقة جداً، لطيفة الصّلة إلى حدّ بعيد؛ بحيث يعسر التّمييز، على الأقلّ تقليديّاً، بين الأسلوب ولغته المنسوج منها. غير أنّ معالم هذا التّمييز تتّضح، إلى حدّ ما، حين يتقرّر أنّ الأسلوب ألصق ما يكون بالتّاريخ وطبيعة العصر، ومعطيات الحضارة، على حين أنّ اللّغة الأدبيّة هي نِتاج أديب ما، وإفراز من سيلان السّمات اللّفظيّة المُنْثالة على قريحته في عهد معيّن، وضِمْن نطاق لحظة مرتعشة مبتورة.

إنّ الأسلوب، من بعض الوجوه يشبه اللّغة -المادّة التي يتكوّن منها- فهو أيضاً ميراث مشترك بين الأدباء في أصله على الأقلّ؛ وذلك على الرّغم من أنّ الكاتب الجبّار يتفرّد بأسلوبه الفذ، فإنّ هذا التّفرّد يظلّ نسبيّاً جداً، لأنّه ينهض في أصله على مَعاظم المعطيات والقواعد المتعارَف عليها في نظام لغة من اللّغات. وإذا كنّا زعمنا، من قبل، أنّ الجاحظ كان يمتاز بأسلوبه امتيازاً متفرّداً فإنّ ذلك لا يكون إلاّ

نسبياً، ذلك بأنّ النسج الأسلوبيّ الذي يصطنعه أيّ أديب عربيّ محترف في بناء لغته يحافظ أبداً، وبالضرورة، على عامّة الخصائص المتمحّضة للأسلوب العربيّ الموروث. فالأسلوب طريقة الكتابة؛ واللّغة الأدبيّة مظهرُها. والأسلوب مجموعة من الفنّيّات، واللّغة الأدبيّة مجموعة من التّقنيات الصّوتيّة التي يقع بها النّسج اللّغويّ عبر اختيار أسلوب بعينه. وتظلّ اللّغة، أثناء ذلك، أداةً مشتركة بين هذه التّقنيات وتلك الفنّيّات جميعاً.

فكأنّ الأسلوب ينتمي إلى عالم الجمال، فهو من قبيل الفنّ. على حين أنّ اللّغة تنتمي إلى عالم شديد التّعقيد أدنى مستوياتِ بساطتِه أنّه مظهرٌ من الأصوات والسّمات والإشارات التي تشكّل بناءً عجيباً يكون قادراً على التّعبير عن خلجات النّفس في أدقّ ارتعاشاتها، وعن مُلتعجات الرّوح في ألطف تجلّياتها. فكأنّ الأسلوب يمثّل السّطح، واللّغة تمثّل العمق. أو قل: إنّ اللّغة مادّة، والأسلوب صقلٌ لهذه المادّة تحت فنّيّات يتفرّد بها كلّ أديب عبقريّ البيان.

بل ربما كان الأسلوب ضرْباً من الأُفُقيّة الممتدّة، في حين أنّ اللّغة ضرْبٌ من العَموديّة المتشكّلة بتجربة الكاتب، أو هي، إن شئت، لحظة مبتورة من الذاكرة الجماعيّة للمجتمع الذي يكتب له، أو يكتب عنه.

إنّ الأسلوب، بالقياس إلى اللّغة، كالطّراز الزّخرفيّ الذي ينتقيه المهندس المعماريّ، من بين ألف طراز، لبناء قصر، أو عمارة، أو منزل فاخر. فهو يفترض، من هذه النّاحية، وجود حدّ أدنى من الذوق الفنّيّ. أمّا النّسج اللّغويّ فلا يكون إلاّ بمثابة الهيكل العامّ الذي ينتظمه هذا الطّراز، أي أنه شبكة من التّقنيات اللّسانيّة الشّكليّة والصّوتيّة والدّلاليّة التي تجسّد ذلك البناء المركّب العجيب. وأمّا اللّغة فلا تكون إلاّ وعاءً عامّاً يظرف المظهرين الاثنين جميعاً، أي أنها أداة تقنيّة بواسطتها تتمّ عمليّة البناء في شكليْه الدّاخليّ والخارجيّ، أو الأفقيّ والعموديّ معاً.

واللّغة تثير، من حيث طبيعتُها، جملةً من المفاهيم والقيم يتولّد عنها تحديدُ طبيعة اللّسان، وكيفيّة مخارج الأصوات، وتعيين المفترَقات التي تُفضي إلى الحقول الدّلاليّة التي لا تنتهي مُضطرَباتُها، ولا تنغلق آفاقُها. كما قد يتولّد عنها الإنتماءُ التّاريخيّ والحضاريّ للمضمون المتناوَل. على حين أنّ الأسلوب يرسم طائفة من اللّوحات الفنّيّة انطلاقاً من عناصر اللّغة المنفردة والمبعثرة؛ وهو، أثناء ذلك، لا يمتنع لديه أن يثير طائفة من المفاهيم المثارة في الذهن؛ ومن ذلك حتميّة الإلتصاق بالجمال، وافتراض وجود حدّ أدنى من الذوق الرّفيع لدى المرسِل، وربّما لدى المستقبل أيضا. فالجمال الفنّيّ هو الصّفة الأولى لكلّ أسلوب، ولكلّ علاقة تتمّ بين البثّ والاستقبال خصوصاً.

وإذن، فهناك ثلاثة عناصر لسانياتيّة متلازمة، متفاعلة، متكاملة، تتظاهر فيما بينها لإنجاز نسيج أدبيّ أصلُه أصوات من اللّغة، وسِمات من الألفاظ. وتتحدّد طبيعة العلاقة الثلاثيّة من خلال التّعامل التّلقائيّ والمتزامن فيما بين هذه العناصر التي لا يجوز أن يستغنيَ أحدُها عن الآخر. وقد يكون من العسير تحديدُ الأهمّ في هذه الشّبكة الثّلاثيّة العناصر. فاللّغة أداة ضروريّة للبناء، ولكنّها لا تستطيع أن تحيا، في حقيقة الأمر، بمجرّد القبوع في المعاجم، أو الاجتزاء بما يجري في التّعامل اليوميّ المبتذل العابر؛ وإنّما تكون حياتها، وتتجلّى قدرة نشاطها من خلال النّسج اللّغويّ الذي هو التّقنيات المنبثقة عن نظام اللّغة وعطائها الدّلاليّ، وطاقة إبداعها المتجدّدة. فما نطلق عليه «النّسج اللّغويّ» هو وسيط بين اللّغة المتناثرة الألفاظ، والأسلوب الذي يصقل اللّغة في حالة مُثولها الدّلاليّ الإفراديّ، وفي حالة تجلّيها الفنّيّ التّركيبيّ. ويُخشى على هذا النّسج اللّغويّ أن يُسِفَّ ويسقط في الابتذاليّة إذا عدِمَ طابعٌ شخصيّ عبقريّ يميّز بناءه انطلاقاً من إدراك عميق لمفهومي الفنّ والجمال.

الكتابة الأدبيّة بين اللّغة واللّسان

إنّ كلّ أدب محكوم عليه بأن ينضويَ تحت لواء لغة ما. فاللّغة (من حيث هي نظامٌ صوتيّ ذو إشارات وعلامات مصطلَحٌ عليها فيما بين مجموعة من النّاس في زمان معيّن، وحيز معين) هي التي تحتوي، وذلك بحكم طبيعتها الأداتيّة التّبليغيّة، على ما يمكن أن نصطلح عليه في اللّغة العربيّة مقابلاً للمفهوم الغربيّ (Langage littéraire) «اللّغة الأدبيّة».

وإذن، فلا بدّ من الإستظهار بالتّاريخ الذي يمكن أن يحدّد لنا، بدقّة ما، العلاقاتِ القائمةَ بين اللّغة الأدبيّة، ولغة أدب ما (Langue d'une littérature)؛ أو، إن شئت، بتعبير لسانياتيّ تقنيّ، بين اللّغة واللّسان. واللّغة واللّسان مفهومان مختلفان منذ قريب من قرنين من الزّمان. فاللّغة الأدبيّة كأنّها المعجم الفنّيّ الذي يصطنعه كاتب من الكتّاب، أو يردّده في كتاباته كلغة الحريريّ في مقاماته فيُعْرَف بها، وتُعرف به. ومثل هذه اللّغة هي التي تحدّد طبيعة التّفرّد الذي يتفرّد بها كلّ أديب عملاق. في حين أنّ اللّسان هو مجموعة القواعد النّحويّة والصّرفيّة، والألفاظ المعجميّةِ الأوّليّةِ الدّلالةِ، أو ذات الدّلالة العامّة التي يغترف منها جميع الأدباء والكتّاب. اللّغة الأدبيّة هي الخصوصيّة التي يتفرّد بها الأديب؛ وأمّا اللّسان فهو يمثل الرّصيد، أو المخزون العامّ لكلّ الذين يستعملون لغة ذلك اللّسان. ويكون اللّسان، في مألوف العادة، أداةً للتّعبير مشتركةً ضمن محيط جغرافيّ أو بشريّ. وقد يَسْتَميز هذا اللّسان، أثناء ذلك، بأنّه كائن اجتماعيّ يتطوّر إذا تطوّر متحدّثوه، وينحطّ إذا انحطّوا هم أيضاً: اجتماعياً وحضارياً وتكنولوجياً؛ من أجل ذلك لا يخلو اتّصافُه ببعض العَراقة الدّالّة على الأصل، والوطنيّة الدّالّة على الاعتزاز بالرُّؤومة.

إنّ عواملَ كثيرةً متشابكة هي التي تكون علّةً في تكوّن الألسنة البشريّة، عبر الأزمنة والأمكنة. ويستميز كلٌ منها بخصائص صوتيّة مستقلٍ بعضُها عن بعض، والدّلالة والصّوت والتّركيب في أيّ لسان بشريّ هي التي تمثّل نظامه، وتشكّل قواعده. فكأنّ اللّسان (La langue)، من هذه الوجهة، يتّسم نظامه بالكمّيّة. وقد يكون اللّسانُ قابلاً للوقوع تحت تأثير، أو فعلَي، الزّمانيّة والآنيّة جميعاً. فاللّسان يتطوّر في الزّمانيّة المتعاقبة المتواصلة المترابطة، في سلسلة متواصلة الحلقات؛ لكنّ هذه السّلسلةَ المترابطةَ الحلقاتِ ليست إلاّ انعكاساً أميناً للتّطوّرات الدّاخليّة التي تعتور اللّسان في زمان معيّن، وفي مكان معيّن... إنّ اللّسان بقواعده وتراكيبه ونظامه الصّوتيّ والدّلاليّ ذو طبيعة جمعانيّة.

على حين أنّ اللّغة (Le langage) يتّسم نظامها، على عكس اللّسان، بالنّوعيّة من وجهة، وبقِصَر الأزمنة التي تحكم نظامها الدّاخليّ من وجهة أخراة. فهذه اللّغة الأدبيّة المتّسمة بالخصوصيّة والتّفرّد هي التي تتيح لشخص ما، أو قل على الأصحّ لأديب ما. أن يعبّر عن هذه الخصوصيّة اللّغويّة مستعملاً طائفة من الألفاظ والتّراكيب التي تنتمي إلى النّظام اللّسانيّ العامّ. إنّ اللّغة الأدبيّة تنبع من طبيعة النّتاج الأدبيّ نفسه الذي تجود به قريحةُ أديب من الأدباء؛ فكأنّها تجسّد النّظام الذّاتيّ الخالص الذي يؤسّسه الأديب في كتابته؛ فيتميّز بهذا التّفرّد، أو بهذه الخصوصيّة التي تمتدّ إلى الدّلالة والأسلوب جميعاً. فيغتدي متميّزاً عن سِواه في هذه اللّغة، وذلك على الرّغم من أنّه ينهل من معين اللّسان العامّ الذي ينهل منه أدباء آخرون أيضاً...

وإذا كانت اللّغة الأدبيّة ممّا قد يتشابه ويتقارب، فهي في الوقت نفسه ممّا يتفرّد ويتميّز. فهذه اللّغة الأدبيّة هي التي تميّزُ كاتباً من آخر؛ فإذا نحن نقول: هذا أسلوب يشبه أسلوب الحريريّ، وكأنّ هذا الكلام لأبي عثمان الجاحظ، أو كأنّ هذا

النّصّ من تدبيج ابن الخطيب، وهلمّ جرّاً. وإذن، فلا يجوز أن نجدَنا أمام كلامَيْن ذوَيْ صفة أدبيّة واحدة (Avec deux langages identiques). وإذن، فإنّ اللّغة الأدبيّة هي هذا الكلامُ الماثل في طريقة اختيار شكل من اللّغة دون سَوائه، ثم ذلك المتجسّدُ في كيفيّة اختيار طريقة تمثُلُ في جُمَل هي التي تميّز أحدنا عن الآخرين، وتجعله لا يُقارَن بسَوائه من الكاتبين؛ أو يقارَن به ولكن دون ذوبان خصوصيّته، أو فقدان تفرّده، أو فقدان جزء منهما على الأقلّ من بين جميع الذين يكتبون أو يتحدّثون، داخل لغة واحدة.

وكان صمويل بكيت (Sammuel Beckett) يرى في تأسيس علاقة اللّغة بالإنسان، أنّ هذا «الإنسان هو الكائن الذي يتحدّث ويعتقد أنّه يمارس سلطانه على الأشياء لدى تسميتها. في حينَ هو لا يفعل، في الحقيقة، شيئاً غيرَ تدمير نفسه، وتدمير العالم في الوقت ذاته. إنّ الألفاظ التي يلفظها هي بمثابة سَيلان دمه، وذهاب حياته»[4]. وكأنّي ببكيت وهو يتمثل اللّغة التي يصطنعها الكاتب وهو يستهلكها (وإن كان هذا الاستهلاك قد يغني مادّتها، ويكثر ألفاظها) هذا كطبيعة عمر الإنسان الذي يسعد بتقضية طائفة من حياته في بعض الملاهي التي لا تفيد وهو مع ذلك طروب سعيد؛ من حيث ينسى أنّ تلك اللّحظات هي نقص مطّرد من عمره المقدّر.

ولقد نعلم أنّ من العسير بمكان العثورَ على شخصين إثنين في العالم، داخل لغة واحدة، يتحدّثان بالصّوت نفسه الذي يتحدّث به الآخر، والطّريقة نفسها التي يصطنعها الآخر في نطق الألفاظ، وإخراج الحروف، وتشكيل النّبر. ويجب أن لا يقال إلاّ نحوُ ذلك في الكتابة، وتشكيل اللّغة، وبناء الأسلوب...

وهنا يتأوّبنا سؤال كبير ونحن نفكّر في أسلوب المقامات، العربيّة النّشأة والتّكوين، مثلاً: هل إنّ نسْج الأساليب، في هذا الجنس الأدبيّ يختلف من مقاماتيّ

---

[4]. La littérature, p.36.

إلى آخر؟ أي هل نستطيع أن نميّزَ أسلوب مقامة لأديب ما، عن أسلوب مقامة أخرى لأديب آخر ما دامت الجُمل متشابهةَ التّركيب، والنسجُ متقاربَ المظهر، واللغةُ متقاربةَ التّماثل؟ لكن على الرّغم من التّشابه الذي يقترب من حدّ التماثل في تدبيج هذا الضّرب من الكتابة، إلاّ أنّ المختصّ المتمكّن من مخامرة الأساليب العربيّة يستطيع تمييزَ أسلوب الحريريّ، عن أسلوب الهمذانيّ، عن أسلوب اليازجيّ، مثلاً، بسهولة مطلقة، أو بسهولة نسبيّة على الأقلّ. أرأيت أنّ السّجع والجُمل القصار واللّغة المنتقاة التي لا تجري على أقلام عامّة الكتّاب هي التي تجسّد المقوّمات الفنّيّة للنّسج الأسلوبيّ للمقامات. وعلى الرّغم من اشتراك عامّة المقامات في هذه المقوّمات إلاّ أنّ الذين قلّدوا بديع الزّمان الهمذانيّ والحريريّ ألفيناهم، مع ذلك، لا يرقَوْن إلى طبقة هذين المقاميَّيْن العملاقين... فظلاّ هما سيّدَيِ المقاميّين عبر جميع عصور الأدب العربيّ.

وإنّما ضربنا مثلاً بالمقامات لأنّنا نعدّها ظاهرة أسلوبيّة ظلّت تهيمن قريباً من عشرة قرون على الكتابة العربيّة. ويبدو أنّ لغة المقامات لَمّا تُدرسْ، وتحلَّلْ أشكالها، وذلك من حيث هي لغة أدبيّة تعدّ بمثابة الظّاهرة، أي من حيث هي ذاتُ خصوصيّة شكليّة تنهض على اللّعب باللّغة وحدها، وعلى الكلَف الشّديد بوصف الأشياء، وعلى المبالغة العارمة في رسْمها السّاخر في كثير من الأطوار...

وتكون اللّغة، في مألوف العادة، موحّدة، وموحِّدة في الوقت ذاته، داخل مجتمع تقطنه مجموعة لغويّة. ونحن هنا لا نريد أن نميّز تمييزاً تجريديّاً بين الخصوصيّات المحلّيّة أو المهنيّة، والمستوى الثقافي العامّ للغة السّائدة في مجتمع محدّد. إنّ اللغة الوطنيّة (واللّغة الوطنيّة، كما يُفهم ذلك من هذا الإطلاق، هي اللّغة التي يستطيع النّاس التّفاهمَ بها في مختلف أرجاء الوطن الواحد، في حين أنّ اللّهجة، أو اللّغة الصّغيرة، هي تلك التي لا يمكن التّفاهمُ بها إلاّ في رجا محدّد من

أرجاء الوطن الواحد. والذي يعنينا في دراستنا هذه إنّما هو اللّغة التي تستكمل كل المقوّمات اللّغويّة مثل الأبجديّة، والنّحو، والصّرف، والبلاغة، والعروض، والنّظام العامّ للكلام...) تظلّ مشتركة بين النّاس كالهواء والماء والحطب؛ فهي ملْك للصّبيّ الرّضيع الذي لا يزال يحاول تعلّم الكلام، كما هي ملك للشيخ العجوز الذي فقدت ذاكرتُه كثيراً من الألفاظ والقيم والمعاني التي تحملها. إنّنا، إذن، ولنكرّر ذلك تارة أخرى، لا نستطيع أن نكون شخصين إثنين، ونحن لنا لغة واحدة. خذ لذلك مثلاً كاتبيْن روائيَّيْن إثنين ينتميان إلى مدرسة فنّيّة واحدة، ولغة أدبيّة واحدة، وعصر واحد، ومدينة واحدة؛ وليكنْ ذلك مثلاً بين ألان روب قريي (Alain Robbe-Griellet)، وميشال بيطور (Michel Butor)؛ أو بين نجيب محفوظ وإحسان عبد القدّوس، أو بين ابن هدّوقة وبوجدرة؛ فإنّ كلّ واحد من هؤلاء يتميّز بلغته الأدبيّة الخالصة له، وخصوصيّته المعجميّة التي يستقلّ بها فتجعله، بل تحمله على أن يكون، متفرّداً عن سَوائه.

وإنّا نستبعد من أمامنا اللّغة الأدبيّة للكتّاب المبتدئين، أو الكتّاب المحرومين (أو «الكتابيب» (Ecrivants)، جمع «كتْبوب»، بتعبير رولان بارط..[5] ومصطلح «الكتابيب» ممّا استنبطناه من مصطلحاتنا الخاصّة قياساً على المصطلح النّقديّ العربيّ القديم [الجاحظ (البيان والتّبيين)؛ ابن رشيق (العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده)...]: «شعرور») الذين تراهم لا ينفكّون في طور البحث عن الذات، أو في مرحلة التّطلّع إلى تكوين ذوق شخصيّ خالص، أو الكتّاب المُقلّين كالشّعراء الذين يعارضون قصيدة ما على سبيل التّناصّ معها... فهؤلاء لا ينبغي لهم أن يكونوا، من هذا، على شيء. إنّ التّفرّد لا يكون في المضمون المتناوَل، ولكنّه يكمن، بالدّرجة الأولى، وبصورة أهمّ في رأينا، في التّفرّد بلغة أدبيّة تميّزه عن ألف كاتب.

---

[5] R. Barthes, Essais critiques, p.147-148.

ولقد كان ذهب هذا المذهبَ أبو عثمان الجاحظ (ونحن هنا لا يمكن أن نتجاهل رأي الشيخ ونحن نعالج اللّغة الأدبيّة لدى الأديب...) منذ قريب من اثني عشر قرناً؛ وذلك حين كان ذهب إلى أنّ «المعاني مطروحة في الطّريق (...)، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك»[6].

كما كان ذهب هذا المذهبَ نفسَه النّاقدُ الفرنسيّ جان كوهين فزعم أن «ليس الشّاعرُ شاعراً بما يفكّر أو يحسّ؛ ولكنْ بما يقول»[7]. فكأنّ الأدب في رأيي الجاحظ وكوهين، على ما بينهما من بُعْد الدّار، وتنائي الأعصار، هو اللّغة المنسوجة على نحو معلوم قبل الأفكار التي تُطرح فيها. وعلى الرّغم ممّا في هذا المذهب من بعض الغلوّ إلاّ أنّ كثيراً من منظّري الأدب، في القديم والحديث، يرون ذلك؛ بل ينضحون عنه نضْحاً، ويروّجون له ترويجاً. ذلك بأنّ النّظريّة النّقديّة لو تتهاون في تدبير هذه المسألة اللّطيفة فإنّا لا نأمَن أن يدّعي احترافَ الأدب كلُّ من لا يحسن إقامة جملة واحدة من النّسْج اللّغويّ زاعماً أنّ المدار إنّما يكون على الأفكار، لا على الألفاظ. مع أنّ الأفكار العامّة، البسيطة على الأقلّ، تقع لمَعاظم النّاس لأنّها شائعة بينهم، جارية في تفكيرهم. أمّا النّسجُ اللّغويّ فهو صناعة واحتراف. ويضاف إلى خاصّيّة الاحترافيّة ضرورةُ الإلمام الواسع بمتن اللّغة ودقائقها، والتّمكّن التّامّ من لطائفها، ومَوالجها ومخارجها، ونحوها وصرفها وبلاغتها؛ وذلك عن طريق حفْظ أجود النّصوص الأدبيّة، ومِراس طويل للكتابة الأدبيّة الشّاقّة المُضنية...

والسّؤال الذي يجب أن يثار في هذا الموطن، هو: هل إنّ كلّ لغة أدبيّة يمكن أن تكون إبداعاً أدبيّاً بذاتها؟ إنّ ذلك ما يذهب إليه عامّة النّقّاد الجُدد الفرنسيّين

[6] الجاحظ، الحيوان، 3. 131-132.

[7] J. cohen, Structure du langage poétique, p.42.

لقد عثرنا على مقولة لمالارمي، الشاعر الرّمزيّ الفرنسيّ، تشبه مقولة جان كوهين؛ فلعلّه أخذها منه ونسيها فلم يحِل عليه.

فإذا كلٌّ منهم تراه اليوم يزعم أنّ كلّ لغة أدبيّة، فعلاً، هي بحكم ما يفترض فيها من اكتمال البنية، واتّضاح خصوصيّة الشّكل، يمكن أن تكون وحدها إبداعاً مطلقاً[8]...

إنّ اللّغة الأدبيّة، وقبل أن تكون تعبيراً ينتمي إلى مجموعة، لَتبدي لنا بأن شخصاً مّا (هو المبدع)، موجودٌ على نحو ما (ولكنّ وجوده هذا يتفرّد بعدم مشابهته للآخرين)، وهي أمارات يجب أن تدلّ على التّفرّد، أو على الأقلّ، على شيء من هذا التّفرّد، الّذي يشرئبّ أبداً إلى تحقيق التّفوّق والتّميّز.

بل لقد ذهب موريس بلانشو، في تعليقه على بعض كتابات كافكا الرّوائيّة، إلى أنّ كافكا «ينتمي إلى لغة لا يتحدّثها أحد، ولا أحدَ معنيٌّ بها، ولا مركزَ لها، ولا تعبّر عن شيء»[9]. فكأنّ هذا التّعليق الجميل الذي كتبه موريس بلانشو، والذي يشبه الذمّ بأسلوب المدح، أو المدح بأسلوب الذمّ -فقد التبس الأمران، ظاهريّاً على الأقلّ- كان مستوحىً من المقولة الجميلة التي كان كتبها كافكا نفسُه وهي: «إنّي أكتب على غير ما أتحدّث، وأتحدّث على غير ما أفكّر...»، ذلك بأنّ اللّغة التي لا أحد يتحدّثها، ولا أحد معنيٌّ بها، ولا مركز لها، ولا تستطيع التّعبير عن شيء: إمّا أن تكون لغة عشوائيّة لا تحمل أيّ دلالة لموقعها في مواقع الكلام البشريّ، وإمّا أنّها لغة متسامية ذات دلالة فائقة في نفسها، ولكنّ المتلقّين هم الذين يقصُرون عن فهمها وإدراكها.

ومثل هذا الكلام، سواء علينا ما قاله بلانشو أم ما قاله كافكا، وخصوصاً ما قاله الأوّل لأنّه معدود في النّقّاد المنظّرين، جميلٌ إلى درجة أنّه جدير لأنْ يُحفظ كما يحفظ أيّ نصّ شعريّ راقٍ، لكن أن يرقى إلى مستوى النّظريّة النّقديّة التي تنهض

---

[8] Cf. A. Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La litterature, p.p.92-106.
[9] M. Blanchot, L'Espace litteraire, in La litterature, p.100.

على أصول معرفيّة، وأسس منطقيّة: فلا... وإلاّ فإنّ اللّغة، كما يذهب إلى ذلك أحد المفكّرين الألمان «ليست مجرّد وسيلة بسيطة للتّبليغ، ولكنّها تعبير عن الرّوح، وعن تصوّر العالم للنّاطقين بها...»[10]. وعلى الرّغم من كلاسيكيّة هذا التّعريف للّغة فإنّه قد يظلّ الأقرب إلى منطق الأشياء، وسلامة المفاهيم، إلى عهدنا هذا على الأقلّ...

ولعلّ مثل هذه الرّؤية، في تمثّل الفرق بين اللّغة الأدبيّة، ولغة الأدب، هي التي حملت بعض النّزعات النّقديّة، وبخاصّة البنويّة، على أن ترفض، في شيء كثير من التّحامل، تاريخيّة الأدب، انطلاقاً من رفض تاريخ الإنسان؛ أي انطلاقاً، ولو بصورة ضمنيّة، من رفض الإنسان نفسه... ذلك بأنّ هذه النّزعة تعدُّ اللّغةَ الأدبيّة (Le langage) ظاهرةً مُفْلتةً من التّاريخ، لا سلطان له عليها، ولا قدرة له على التّحكّم فيها. ويزعم البنويّون أنّهم بإهمالهم كلّ تاريخ الأدب جملة واحدة لم يضحّوا بشيء ذي بال، إذ كانت كلّ لغة أدبيّة إنّما هي سليلةُ لغة بعينها؛ وهي من أجل ذلك نِتاج أفرزته تلك اللّغة. ولا يجوز للّغة الأدبيّة أن تتخذ موقعَها من الوجود دون استواء لغة الأدب في التّاريخ، ومنه.

اللغة الأدبية/ الموضوع، وما وراءها...

إن المناطقة يميزون بين اللغة الأدبية/الموضوع (Le langage-objet)؛ أي النص الموضوع على بساط البحث أو الدراسة أو القراءة، وما يتجاوز اللغة الأدبية، أو كل ما ينطوي في ثناياها، أي اللغة الأدبية الثانية، أو «لغة اللغة» (كما نود نحن أن نطلق على هذا المفهوم)[11] (Méta-langage) التي بواسطتها نستخلص نتائج خصائصية وخصوصية معا من اللغة الأدبية/الموضوع، أو اللغة الأدبية الأولى، أي

---

10. Cf. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, 425.

11. يراجع مطلع الفصل الثامن من هذا الكتاب

النّصّ الأدبي"[12]. والتمييز بين هذين الصّنفيْن الاثنين من مستويات اللّغة ليس عسيراً إذا بَقِينا داخل نطاق النّظريّة المنطقيّة التي تلاحظ وجود هذين الصّنفين اللّغويّيْن بالضّرورة. ولا أحسب أنّ الإختلاف يقع في مستوى التّعيين أو التّصنيف، وإنّما سيقع، حتماً، في المستوى الإيديولوجيّ لهذه النّظريّة المنطقيّة التي أخذها البِنْيويّون، عن المناطقة، وعلى رأسهم رولان بارط[13]؛ ثمّ صاغوا منها نظريّة نقديّة خلاصتُها أنّ النّقد هو أيضاً لغة أدبيّة؛ ولكنّه ليس لغة أدبيّة/موضوعاً؛ ولكنّه لغة أدبيّة مضمَّنة؛ أو بواسطتها يقع التّجاوزُ إلى دراسة اللّغة الأدبيّة/الموضوع. ولا يمكن أن يقع تحديدُ علاقات الكَلام، وبنى اللّغة الحقيقيّة، أي اللّغة الأدبيّة الأولى إلاّ بواسطة اللغة الأدبيّة الثانية[14].

ولقد عاب رولان بارط على النّقّاد أنّهم لم يلحَنوا، طوال عهود الأدب الزّاهية، إلى أنّ الأدب هو، قبل كلّ شيء، لغة أدبيّة تخضع، كأيّ لغة أدبيّة أخرى، للتّمييز المنطقيّ. ذلك بأنّ الأدب لا يستطيع أن يتحدّث عن نفسه وكينونته ولو شاء ذلك؛ كما لا يستطيع أن ينقسمَ إلى شيء ناظر ومنظور معاً. وكذلك نُلفي الأدب، عبر تاريخه الطّويل، لا يفتأ يتحدّث؛ ولكنّه لا يتحدّث إلاّ عن نفسه.

ويبدو أنّ الأدب بفعل الاهتزازات الأولى لضمير البورجوازيّة بدأ يشعر بازدواجيّة وضْعه؛ فهو موضوع من حيث هو لغةٌ أدبيّةٌ تعالج قضيّة ما، أو تعبّر عن عاطفة ما، أو تمثّل لَعِباً بالألفاظ في صورة إبداعيّة خالصة؛ وهو النّظرة إلى هذا الموضوع: كلمة، وكلمة هذه الكلمة؛ أدب/موضوع، وأدب معبّر عن أدب الموضوع[15].

إنّ مثل هذه الرّؤية لمادّة الأدب، وما يكتب حول هذه المادّة من النّظريّات الّتي يفترض أنّها تسمو بهذا الكائن إلى مستوى هذا العصر، يحملنا على أن

---

[12] ينظر مطلع الفصل الثامن من هذا الكتاب الذي عنوانه: «نقد النّقد».

[13] R. Barthes, Essais critiques, p.p.106-107.

[14] Ibid.

[15] Id.

تتساءل: ما الأدب؟ وإذا كان سارتر (Jean- Paul Sartre, 1905-1980) كان اجتهد (في كتابه المترجم بالقاهرة إلى العربيّة، «ما الأدب؟»)، في أن يجيب عن بعض هذا السؤال الكبير، كما يلاحظ ذلك بارط، فإنّ إجابته ظلّت من الخارج فقط، وتلك سيرة أعطت لموقفه الأدبيّ غموضاً وإبهاماً. فمثل هذا السّؤال كان يجب أن يطرح من موقع داخليّ للأدب، لا من موقع خارجيّ له. إنّ البحث عن لغة أدبيّة ثانية، أو لغةِ لغةٍ (Méta-langage) يتحدّد، لدى نهاية الأمر، على أنه لغة أدبيّة/ موضوع[16].

ونلاحظ هنا أنّ بارط يقرّر أنّ لغة اللّغة لا تلبث أن تُصبح لغةً أدبيّةً/ موضوعاً، أو لغة أدبيّةً أولى. أي أنّ لغة اللّغة تقوم هنا مقام النّدّ العنود للإبداع. أي أنّ النّقد الأدبيّ، من خلال لغته، هو في الحقيقة إبداع يقوم في صفّ واحد مع الإبداع الرّوائيّ أو الشّعريّ.

ولقد كنّا ذهبنا في ردّ هذه النّظريّة والتّشكيك في سلامتها في بعض هذه المقالة.

والحقّ أنّ هذه المسألة تتعلّق بوضع الأدب في ماهيّته من حيث هو، وذلك بغضّ الطّرف عن لغته وأسلوبه. ولذلك نلفي بارط يبدي تشاؤما قاتماً من حول وضع الأدب الإنسانيّ على عهدنا الرّاهن، وأنّه وضع يتّسم بالمأساويّة. ذلك بأنّ المجتمع المظروف، على عهدنا هذا، في ضرب من الطّريق المسدود، لا يُتيح للأدب سوى إلقاء هذا السّؤال الأوديبيّ: مَن أنا؟ ويحظره من إلقاء السّؤال الجدليّ الذي يوحي إليه بالتّطوّر والانطلاق نحو آفاق أرحب: ما ذا أفعل؟ فإذا بقي السّؤال دائراً عن ماهيّة الأدب فإنّه لا يعدو أن يكون قيداً لحركته، وحدّاً من حرّيّته، وتضييقاً من مجاله الرّحيب. أما إذا تجاوز الأدب ماهيته وانطلق إلى التساؤل عما ذا يفعل؟ فإن هذا الفعل هو وحده الذي تكمن فيه حياته، ويقوم من خلال تطوره، ولعل من أجل ذلك

[16] Id., p.107.

كان آلان روب قريي (Alain Robbe-Grillet) يردّد مقولة جميلة: «لو كان عليّ أن أجيب وجوباً عن السّؤال: «لما ذا تكتب؟» لأجبت بكلّ بساطة: «إنّي أكتب لأحاول فهمَ لما ذا أرغب في أن أكتب؟»»[17]

وسواء علينا أكان هذا الأدبُ لغةً أدبيّةً (أو إبداعاً)، ولغة لغةٍ (نقد). وليس علينا أن يستويَ الإبداع بمعناه النّقديّ، في منظور النّقد الجديد، مع الإبداع بالمفهوم العامّ المتّفق عليه بين التّقليديّين والجُدُد، فيغتديا في مستوىً واحدٍ من الاعتبار. فمهما تكن الرّؤيةُ التي يُنظَرُ بها إلى أحدِ هذين الجنسيْن الاثنين، فإنّ النّتيجة المنطقيّة واحدة. فهناك كائن موجود، وإذن فلا مناص من أن يكون له اسمٌ يُطلَق عليه. والوجود هنا حضورٌ فنّيّ. وهذا الحضور يجب أن يجاوز الماهية الضّيّقة الزّائلة، إلى النّوعيّة الخلّاقة الخالدة.

والسّؤال المحيّر الذي يجب أن يُلقى: هل النّقد الأدبيّ إبداع حقّاً؟ أي هل النّقد لغة أدبيّة إبداعيّة، أم لا؟ ذلك بأنّ صفة الإبداع لا ينبغي للنّقد أن يكتسبها لمجرّد تقرير نظريّة ميتة خرساء، تظلّ جاثية في مقبرة الورق، وإنّما يكتسبها بممارسة مستمرّة ومتّفق على قبولها بين عامّة النّقّاد، ثمّ بما يمكن أن يكون عليه من حالٍ ترقى به إلى صفّ الإبداع. وإذا كنّا لا نعدم من يتشدّد في عدّ النّقد إبداعاً حقّاً (وقد كنّا ناقشنا هذه المسألة وبيّنّا فيها وجه العبثيّة البادية...)، فإنّنا نذهب مع من يذهب إلى ذلك، إلى أبعد من ذلك، فنتشدّد حتّى في عدّ كلّ جنس أدبيّ إبداعاً ما لم يسْمُ إلى صفّ الصّورة الرّاقية التي تكون عليها هيئة هذا الإبداع، وإلاّ فإنّا لا نأمن أن يفقد كلّ مفهوم معناه، وتضيع من أيّ جنس أدبيّ صفته المتعارف عليها بين النّقّاد لدى الانطلاق.

---

[17] A. Robbe- Grillet, au Colloque Est-West sur le roman, Esprit, juillet 1964

ولكن هنا ينتأ في سبيل تفكيرنا سؤال آخر محير إلى حد الإلغاز، وهو: ما الكتابة؟ وكيف تكون؟ وما الصورة المثلى لها؟ ولم تكون على هيئة معينة ولا تكون على هيئة أخراة؟ وهل كل ما يكتب بنية الكتابة يكون، بالضرورة، كتابة؟ وإذا كان سارتر كان حاول منذ زهاء خمسين عاما أن يجيب عن بعض هذه الأسئلة، فإن ذلك لم يستطع أن يغير من الأمر شيئا؛ وذلك لأنه ربط كل تحليلاته وآرائه بالنزعة الوجودية التي كان يعتنقها مذهبا، أولا، ثم لأن تحليل أي مفكر وأحكامه -خارج إطار الاحترافية النقدية- لا يجوز لها أن تفضي، في الغالب، إلا إلى تعقيد الأمور، والإكثار من المساءلات، وإثارة القول وتكديسه على قول آخر، آخرا. وإذن، فإن بعض ما طرحناه من أسئلة سيظل مطروحا على ذهن كل ناقد عبر العصور. ويوم يدعي واحد من الناس أنه قادر على أن يجيب عما أثرناه من أسئلة؛ هنالك يمكن تشييع الأدب إلى مثواه الأخير. ذلك بأن مثل تلك الإجابات يجب أن تظل مرتبطة بالعصر، والمصر، والإديولوجيا، والاتجاه. وحين نتساءل: ما الكتابة؟ فعلينا أن نتساءل في الوقت ذاته: ما النقد؟ فإن أجبنا عن ماهية النقد فلن تكون إجابتنا إلا ساذجة لأن النقد عالم لا يذعن لمنهج واحد، ولا لإديولوجيا واحدة، ولا لخلفية فلسفية واحدة. وإذا كان من الضرورة الحكم بإيثار منهج نقدي على آخر، فإن حتى ذلك لا يحلّ المشكلة ما دامت ماهيّته في تطوّر مُدهش.

الكتابة وإشكاليّة الانتماء

وإذا كان البنويّون يرفضون تاريخيّة اللّغة الأدبيّة، ومن ثمّ التاريخ من حيث هو؛ فلأنّهم يَرَون أنّ هذه اللّغة ليست مرتبطةً بمبدعها إلاّ من بعيد؛ بل يذهبون إلى القول بعدم ارتباطها به أصلاً، ذلك بأنّ النّقاد الجُدُد، وانطلاقاً من أعمال كلود ليفي ستروس حول الأسطورة، قاسوا نظرهم، حول إشكاليّة عدم انتماء النّصّ الأدبيّ إلى

مبدعه، على الأسطورة؛ أي أنّهم جعلوا، بمغالطة عجيبة، النّص الأدبيّ المكتوب مجرّد أسطورة. ذلك بأنّ الأسطورة لا مؤلّف لها؛ أو لها مؤلّف قديم تناسته الرّواة فأمست الأساطير وما يشبهها تُعزى إلى الذاكرة الشّعبيّة الجماعيّة. ولا سواءٌ نصٌّ كتبه كاتب أديب معروف في التّاريخ، ونصٌّ مجهولُ الصّاحبِ توارثناه عبر العصور السّحيقة.

وممّن عالج مسألة الإنتماء، أو قل على الأصحّ: عدم الإنتماء، بالإضافة إلى بول فاليري[18]، ورولان بارط[19]، وناطالي صاروط[20]، وجيرار جينات[21]، وروجي فايول (Roger Fayolle)[22] وطودوروف[23] نجد لوسيان سباغ[24] حين يقرّر أنّ «الأسطورة كلمة تبدو بدون مُرسِل حقيقيّ يتحمّل مسؤوليّة مضمونها، ويطالب بمعناها؛ فهي، إذن، مُلغزة»[25]. وليس النّقد الجديد إلاّ امتداداً لهذه النّظريّة المؤسّسةِ على الأدب الشّعبيّ حيث إنّما يسعى إلى اتّخاذ النّصّ الأدبيّ في صورة حقيقته، ثمّ معالجته في نفسه، وعبر ذاته، «رافضاً نسبته إلى مُرسله، أي إلى مؤلّفه»[26].

والحقّ أنّ مثل هذه الآراء لا تعدم مغالطات منطقيّة؛ ممّا يجعل من تأسيس نظريّة نقديّة عليها أمراً غيرَ مقبول، إلاّ إذا تمسّكنا بالعبثيّة، وغلّقنا باب التّفكير في أذهاننا تغليقاً؛ وإلاّ فكيف يمكن بناء مسألة نقديّة تتمحّض لجنس أدبيّ شعبيّ دون

---

[18] Cf. Paul Valéry, Dialogue de l'arbre.
[19] Cf. Roland Barthes, Essais critiques ; le degré zéro de l'écriture ; le plaisir du texte.
[20] Cf. N. Sarraute, l'Ere du soupçon.
[21] Cf. Gérard Genette, Figures, t.I, II, III (plusieurs passages).
[22] La critique littéraire, In Littérature et genres littéraires, p.63.
[23] Cf. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, p.412.
[24] Cf. Lucien Sebag, Marxisme et structuralisme, Payot, Paris, 1966.
[25] L. Sebag, Marxisme et structuralisme, in A. Akoun, in op. Cit., p.100.
[26] Ibid.

مؤلف معروف مثل الأسطورة، على مسألة أخرى تخلص لنص أدبي مكتوب معروف الصاحب، صريح الانتماء إلى مؤلف؟...

وأما فاليري فكان يرى، في شيء من التطرف الفكري شديد، وامتدادا لهذه الموجة العابثة التي تذهب إلى حرمان النص الأدبي المكتوب من صاحبه، وفصل مؤلفه عنه عبثا ومغالطة: أن «كل إبداع هو إبداع أي كان إلا أن يكون لمؤلف»[27]. بل يذهب، في «حوار الشجرة» (Dialogue de l'arbre)، إلى أبعد من ذلك فيزعم أن «المؤلف مجرد تفصيل لا معنى له»[28].

ولعل كل هذا التهويل الذي أثير من حول علاقة النص بكاتبه، أو قل: من حول انعدام هذه العلاقة بكاتبها على الأصح، تأسس على رفض التاريخ من خلال التطلع إلى رفض الإنسان نفسه الذي يصنع هذا التاريخ، من أجل ذلك تراهم يرفضون تاريخية اللغة الأدبية لأنهم يرون أنها ليست مرتبطة بمبدعها لا من قريب ولا من بعيد، وأن النص الأدبي المكتوب، مثل النص الأدبي الشفوي -وهنا تكمن المغالطة في رأينا- يتخذ حياته وحضوره بمعزل مطلق عن مبدعه. وأن هذا الحضور لا يكون إلا في اللحظة التي يولد فيها، أي لحظة أفرزته قريحة المبدع. كما أن حضور هذا الإبداع لا يكون إلا في اللحظة التي يقرؤه فيها قارئ ما. فأين هذا التاريخ الذي يلابس الإبداع ويتسلط عليه؟ وإذا كان النقاد الجدد يرفضون تاريخية اللغة الأدبية فلأنهم يعترفون، ربما إلى حد ما، بتاريخية لغة الأدب. وهم يسوقون هذا التمييز لأن اللغة كائن متطور عبر الزمن، فعمر العربية الراقية المكتملة، مثلا، أكثر من ستة عشر قرنا، ويمكن أن نؤرخ لها بسهولة في خضم التطور الذي تمثله شبكة من العناصر الصوتية والنحوية والسمات اللفظية، على حين أن التأريخ للغة الأدب أمر عسير جدا؛ لأن إبداع المبدع ينقطع بانقطاع الكتابة، ولا تكمن حياته إلا في قراءته،

[27] Id.
[28] Id.

وهي لحظات متاع لا صلة لها بالتّاريخ: من حيث هي ظاهرةٌ، ومن حيث هي زمان.

فـ«رسالة الغفران» لأبي العلاء المعرّيّ مثلاً لا يكمن فيها التّاريخ، كما يكمن في تاريخ ابن خلدون؛ وإنّما يكمن فيها شيء آخر يجوز لنا أن نطلق عليه: المتعة المظروفة داخل اللّغة الأدبيّة لهذا الإبداع الذي دبّجه أبو العلاء المعرّيّ.

ولعلّ هذه المتعة اللّذيذة التي تصطحبنا أثناء قراءتنا تسعى إلى تجاوز تلك اللّحظة إلى زمان أطول؛ ولكنّها لا تستطيع، وهي لا تستطيع، لأنّها تشبه اللّذة الجسميّة التي تنتهي بانتهاء ممارستها في لحظة ما... والوجدان المتحضّر المصفّى يتوق إلى تلك اللّذة الأدبيّة كما يتوق جسمه العاديّ القويّ إلى تلك اللّذة الجسميّة، وكما يتوق بطنُه إلى لذة الأكل حين يشعر بالجوع، ولذة الارتواء حين يشعر بالظّمأ، ولذة الحبّ حين يشعر بالفراغ في علاقاته مع الآخرين. وإذن، فلذّة القراءة مجرّد لذة من اللّذات الأخرى؛ ولا يجوز، انطلاقاً من ذلك، عدّها شيئاً مندرجاً في إطار التّاريخ؛ وإلاّ جاز لنا أن نُدخل في حيز هذا التّاريخ أموراً أخرى. وحينئذ يغتدي التّاريخ مجرّد لحظات من الزّمن مبتورة.

وإذن، وانطلاقاً من روح النّظريّة النّقديّة الحداثيّة، يمكن أن ننظر نحن لهذه المسألة اللّطيفة فنزعم أنّ اللّغة الإبداعيّة التي هي نسج الكتابة الأدبيّة: هي مجرّد لحظة زخم ينتهي بعدها كلّ شيء. ثمّ يعود النّصّ إلى موته كما كان قبل تلك اللّحظة؛ ولا يتّخذ له شكلاً من الحياة الذّاتيّة المشعور بها داخليّاً إلاّ حين القراءة البنّاءة، كما يذهب إلى ذلك طودوروف في إحدى مقالاته[29]. وإذا كانت لحظة العطاء الإبداعيّ، أي لحظة الكتابة، أي لحظة تجلّي اللّغة وانسيابها على الرّيشة الجميلة، تكون مصطحبةً، في مألوف العادة، إمّا بلذة خالصة، وإمّا بلذة يصحبها

[29] Todorov, La lecture comme construction, in Poétique de la prose, Points, Seuil, Paris, n°120, A978

ألمٌ ولكنّه لذيذ؛ ذلك بأنّ لحظة القراءة الإبداعيّة، أو «القراءة بما هي إبداعٌ»، كما يطلق عليها طودوروف، تكون مُرفقة باللّذة أكثر ممّا تكون مرفقة بالعَناء الذي يتأوّب لحظات الإبداع التي تشبه، من كثير من الوجوه، لحظة المخاض. أي أنّ معاناة الكتابة الإبداعيّة، التي كان يشبّهها الفرزدق بأعسر من قلْع الضّرس[30]، تختلف عن مُعاناة القراءة الإبداعيّة، أو القراءة المنتجة، وذلك على الرّغم من اصطحاب اللّذة لهاتين الْمُعاناتين الإثنتين.

وإذا كانت الكتابة لحظة مبتورة عن ماضيها ومستقبلها، ولا يمكن وضعها في إطار تاريخيّ منتظم يتحكّم في سيَلانها من عالم مجهول، إلى عالَم معلوم؛ وإذا كانت القراءة لحظة، هي أيضا مبتورة، عن أيّ ملابسات تاريخيّة بالمفهوم المتعارَف عليه لطبيعة التّاريخ ووظيفته وفلسفته؛ فأين هي، إذن، تاريخيّة اللّغة الأدبيّة؟ أي تاريخيّة الأدب، من بعض الوجوه؛ ذلك بأنّ النّزعة الحداثيّة التي تقوم عليها الرّؤية إلى الإبداع تتمثل خصوصاً في أنّ النّصّ لا يكون مرجعاً إلاّ لنفسه، من خلال نفسه، بواسطة نفسه، دون أيّ ارتباط بالخارج... وأنّ «الكتابة زُوّدت باستقلاليّة جذريّة بالقياس إلى العالم، ولا شيء يأذنُ للنّاقد في مواجهة الإبداع بالواقع من أجل الحكْم بحقيقيّته (...) بل يجب أن يوكَل تحديد حقيقيّة إبداع ما إلى علم النّقد (La science critique) الذي ينهض بذلك بناءً على قوانين الكتابة، وليس انطلاقاً من التّناسب المثاليّ الذي وُضع بين الألفاظ والأشياء»[31]. فكأنّ حقيقة الكتابة، التي هي -لنذكّر بذلك- مجرّد لغة أدبيّة تلعب مع نفسها دون أيّ معنى- ليست إلاّ نفسها. أي أنّ حقيقة الكتابة تكمن فيما تنطوي عليه من غموض وعمق وشمول جميعاً. فهذه النّظريّة ترفض كلّ شيء ما عدا حقيقة الإبداع الكامنة فيه. فلا شيء كان قبل تجلّي

---

[30] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 204. ونصّ مقولة الفرزدق «تمرّ عليّ السّاعة وقلْع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشّعر». وكان يقال بين النّقاد العرب القدماء: «عمل الشعر على الحاذق به أشدّ من نقل الصّخر...» م.س.، 1، 117.

[31] A. Akoun ; op. Cit., p.97.

اللّغة الأدبيّة وانتساجها، ولا شيء يكمن خارجها ما عداها هـي؛ كما كـانت تزعم ناطالي صاروط.. فحقيقتها هي، وحضورها هي، ووجودها هي. أي ليس هناك شيء يوجد خارج الكتابة الأدبيّة. ولقد تولّـد عـن هـذه الثـورة النّقديّـة العارمـة علـى كلّ المفاهيم التّقليديّة التي كانت تنهض على المنطـق، رفْعُ شعار: «هنـا، والآن». فـلا شيء إذن هناك. كما أن لا شيء، إذن، ما بعد الآن، ولا ما قبله أيضا. فلقـد أمسـى الإنسان الغربيّ المعاصر يميل ميلاً قويّاً إلى رفْـض الغيبيّـات حتّـى في رؤيتـه إلى الفنّ والأدب.

ولذلك قد لا يستطيع النّقد التّقليديّ المسلّح بالإدْيولوجيا والأحكام المسبقة، والمعايير الموضوعة، أن يصنع شيئاً للإبداع ذا بال. وكـأنّ الرّؤيـة النّقديّـة الجديـدة، كما يلاحظ ذلك أندري أكون، تتطلّع إلى دراسة الإبداع بالمنهج الذي كان يدرس بـه كلود_ليفي سطروس الأسطورة[32]. (ونلاحظ أنّنا، هنا، عدنـا إلى مسـألة قيـاس النّصّ الأدبيّ المكتوب، على النّصّ الأدبيّ الشّفويّ... وهو قياس غير مؤسّس).

إنّ الذي يجب أن يعنيَنا، كما يقرّر ذلك موريس بلانشو، هو الكتابـة الأدبيّـة وحدها، والتّيقّن من أنّ هذه الكتابة قائمـة في الإبـداع نفسـه : القصيـدة الشّعريّة في تفرّدها، واللّوحة الزّيتيّة في حيزها الوقْفِ عليها. فلا شيء يعني النّـاقدَ الأدبيَّ غيرُ الإبداع؛ ولكن هذا الإبداع، لا يكون لدى نهاية الأمر، هنا، إلاّ مـن أجـل أن يـأخذ بنا إلى البحث عن الإبداع في حدّ ذاته. فالإبداع هو الحركة التي تحملنا نحـو زاويـة الإلهام الذي منها يأتي... فلا شيء يعنينا، كما يزعم بلانشو أيضـاً، غـير الكتـاب، كما هو، وبعيداً عن كلّ جنس أو تجنيـس، خـارج أيّ إطـار مـن إطـارات النّـثر، أو الشّعر، أو الرّواية، أو المذكّرات. فهو يرفض أن يُصنَّفَ تحت أيّ من هذه الأجناس.

---

[32] Id., p.99. Cf. Aussi The Structural Studay of Myth, Journal of American Folklore, vol. 68, n°270.

إنّ أيّ إبداع لم يعد ينتمي إلى أيّ جنس أدبيّ؛ وإنّما ينتمي إلى شيء واحد فقط هو الأدب. وكذلك يجب أن تكون الأجناس الأدبيّة وكأنّها توارتْ إلى الأبد...»[33].

وكانت ناطالي صاروط سخِرت ممّن لا يبرحون يعتقدون بوجود حدود فنّيّة بين الرّواية والشّعر مثلاً قائلة، متحدّثة عن تجربتها اللّغويّة في كتابة الرّواية الجديدة بفرنسا: «إنّي لم أستطع قطّ (...) وضع حدود بين الرّواية والشّعر. والتّمييز الذي يضع مالارمي، ولقد أمسى هذا التّمييز مدرسيّاً اليوم، بين «اللّغة الخام»، (أو «اللّغة غير المنقّحة») (Langage brut) و«اللّغة الأساسيّة» (أو «اللّغة الصّافية») (Langage essentiel): يبدو لي، تقول صاروط، أنّه يجب أن يطبّق أيضاً، وبكلّ بداهة، على لغة الرّواية. فلغة الرّواية مثلها مثل لغة الشّعر تتصنّف تحت اللّغة الصّافية»[34].

ونلاحظ أنّ بلانشو لا يرفض التّعامل مع النّقد الإيديولوجيّ، بأنواعه وأشكاله؛ وإنّما يرفض التّعامل مع الأجناس الأدبيّة نفسها. فهو يرفض نظريّة الجنس والتّجنيس التي كثيراً ما تضيّق خناق العمل الأدبيّ وتحصره في حيز تُحْدق به بواسطة قوانينها الصّارمة، أو قواعدها المدرسيّة المبتذلة التي لاكتْها الألسنة، وضجرت بها الأقلام. كما ينادي بترك الحرّيّة المطلقة للأديب حين يكتب. وهو حين يكتب لا ينبغي لنا أن ننقده من خلال انتماء إبداعه إلى جنس ما، ومحاصرته في ذلك الحيز الضّيّق؛ بل علينا تناوُل الإبداع الذي نصادفه على أساس واحد فقط، وهو أدبيّته بالمفهوم الياكبسوني[35]. فإذا ألهمنا بما يجب أن يُلهمنا به أدب عبقريّ؛ وإذا أمتعنا بما يجب أن يمتعنا به أدب خلّاق؛ وإذا لاحظنا فيه العمق والأصالة

[33].M. Blanchot, Le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959, p.293 et suiv.
[33].Nathalie Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, t.II.p.27.

[35].Cf. Roman Jakobson, in Greimas et Courtès, Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Littérarité).

والتفرّد، والجمال والتميّز، وذلك من خلال أشكال اللّغة الأدبيّة المنتسجة فيه: فهو الأدب الحقّ بغضّ الطّرْف عن مسألة انتمائيّته أو عدمها إلى جنسه التّقليديّ الذي يفترض أنّه ينتمي إليه، ويصنّف فيه؛ وذلك كيما لا يضيع في اللاّتصنيف، ويتلاشى في اللاّنتماء، ويتيه في اللاّشيء...

إنّنا لم نكد نصادف هذا الكلام من حول الإبداع وعلاقته باللّغة إلاّ لدى موريس بلانشو. وهو، حتماً، متطرّف في الثوريّة على المفاهيم والأشكال النّقديّة العتيقة. ولكنّ هذه الثوريّة تُربك أكثر ممّا تخلّص من الورطة؛ إذ كيف نستطيع أن نؤرّخ لحركة أدبيّة في أدب ما، أو بلد ما، إذا لم نصنّف جنس الرّواية في جنسه، وجنس القصّة في جنسه، وجنس الشّعر في جنسه... وهلمّ جرّاً؟ لكنّ بلانشو، هنا، لا يفكّر بالمنطق المنطقيّ للأشياء (والأشياء هنا هي المفاهيم النّقديّة التّقليديّة...)؛ وإنّما يفكّر بحرّيّة مطلقة، ويُعْنت نفسه أشدّ الإعنات من أجل ابتكار رؤية جديدة في عالم المفاهيم النّقديّة. وهو من بعض الوجوه محقّ فيما ذهب إليه؛ لأنّ الغاية من الكتابة الإبداعيّة هي أدبيّة قبل كلّ شيء؛ والغاية من الكتابة النّقديّة هي أيضاً أدبيّة إلى حدّ ما؛ لكنّ هذه الكتابة تظلّ أدباً على نحو ما؛ فكأنّها أدب الأدب. وإذا سلّمنا ببعض هذا فإنّ الذي يجب أن يعنينا، فعلاً، في إبداع أدبيّ ما؛ ليس انتمائيّته أو عدم انتمائيّته، وجنسه (وذلك على الرّغم من أنّ بلانشو وأصحابه يجنحون لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبيّة مختصرينها في جنس واحد هو الكتابة، أو الأدب)؛ وإنّما الذي يعنينا فيه هو أدبيّته، أي أصالته الخالقة، أي «الشّرعيّة» الجماليّة التي يكتسبها من خلال انتظام شكل اللّغة الأدبيّة واكتمال علاقاتها فيما بين سماتها اللّفظيّة. ذلك بأنّ اللّغة لم تعد، كما كانت، وكما لا تزال تقدّم في التّعريفات التّقليديّة، مجرّد أداة للتبليغ؛ ولكنّها، كما يريد النّقاد الجُدُد أن

يحمّلوها، أمست تحمل وظيفة جديدة هـي رقيّها إلى مستوى الغاية. أي أنّ اللغة الأدبيّة أمست وسيلة وغاية في الوقت ذاته.

لكنّ السّؤال الذي يظلّ قائما هو: كيف يمكن إنشاءُ وضع جماليّ ونظريّ معيّن للأدب الذي يكتب عن الأدب، أو لغة اللّغة، بالقياس إلى لغة الكتابة الأولى؟...

◇◇◇◇◇◇◇◇

الفصل السابع

النّقد البِنَويّ والتّمرّد على القِيَم

حول مصطلح «البِنَويّة»

1. البُعد اللّغويّ للمصطلح:

يشيع في استعمال النّقّاد العرب المعاصرين مصطلح «البِنْيَوِيّة»، فهل هي «بِنْيَوِيّة» كما يستعملون، أم هي «بِنَوِيّة» كما نستعمل نحن؟ أمّا حاسوبي الذكيّ فقد تجرّأ على أن يضع لي خطّاً أحمرَ تحت بنية الإطلاق الأوّل، وذلك على أساس أنّ المخزّن لم يخزّن فيه هذا الحرفَ من العربيّة فأمسى في جهل ممّا يعرفون، ذلك بأنّ الذي خزّن في ذاكرته معجم الألفاظ التي يتعامل معها الحاسوب لم يكن يعرف، إلّا لفظ «البِنْيَوِيّة»، وهو الإطلاق الشّائع بين النّاس خطأً، على حين أنّ الحاسوبَ لم يضع أيّ خطّ تحت الإطلاق الآخر طبعاً، وهو: «بِنَوِيّة».

ولقد كثر الحديث من حول البناء اللّفظيّ السّليم الذي يجب أن يكون عليه هذا اللّفظ، ووقع الإصرار، لدى نهاية الأمر، على أن يُطلق كثيرٌ أو قليل من النّقّاد العرب المعاصرين، الذين قد ينقص بعضهم شيءٌ من الحسّ اللّغويّ المُصفّى: أن يتداولوا الاستعمال الخاطئ، وهو «بِنْيَوِيّة»، وذلك عوضاً عن الاستعمال النّحويّ السّليم الذي هو إمّا «بِنْيِيّة» (وذلك كما تقول في النّسبة إلى «فِتْيَة»، «فِتْيِيّ» على

القياس؛ لأنّك تُجريه مُجْرى ما لا يعتلّ؛ وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء. كما يمكن أن يقال: «بِنَوِيّ»، وهو في رأينا أخفّ نطقاً، وأكثر اقتصاداً لغويّاً، وهو مذهب يونس بن حبيب. ويمكن العودة إلى سيبويه، في «باب الإضافة»[1] لتحقيق هذه المسألة والتأكّد من الاستعمال السّليم الذي يقتضي إمّا أن يكون على أصل اللّفظ الذي هو «البِنْيَة» فيقال: «بِنْيِيّ» (وهو الاستعمال الذي اختاره جميل صليبا[2]، وهو ثقيل في النّطق؛ وإمّا أن يكون على القلب فيقال: «بِنَوِيّ». وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطأ، هو الأخفّ بالضّرورة نطقُه على اللّسان، والأجمل حتماً وقْعُه في الآذان؛ فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النّقديّ العامّ المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرّر له؛ إلاّ أن يكون الإصرار على إفساد العربيّة وفأسها بالفأس، والاستمتاع بإصابتها بالبأْس، في الرّأس! ذلك بأنّ الاستعمال الخاطئ حين يصرّ على استعمال «البِنْيَوِيّة» فهو إنّما ينسب هذا المذهب إلى لفظ غير موجود في الأصل؛ لأنّ «البنيويّة» تعني أن الأصل هو: «بِنْيِيَة»؛ وذلك حتّى يمكن قلْب الياء الثانية واواً.. أمّا أن هاء التّأنيث تُقلب واواً فذلك مجرّد جهل صُراح بالعربيّة، لأنّ هذه الهاء لا تعدّ لدى النّحاة في تحديد بنى الألفاظ.. وحتى على افتراض أنّها معترف بها لديهم، وهو غير واردٍ، في تحديد البنية اللّفظيّة، فإنّ الهاء لا تقلب ياء لدى النّسبة أبداً، بل تسقط وينسب إلى الحرف الذي قبلها، كقولهم «مكّيّ»، نسبةً إلى مكّة...

وإنّه على ثقل الدّرس النّحويّ على النّفس في مثل هذا المستوى من الكتابة، فقد كان لا مناص من تبرير استعمالنا لمصطلح «البِنَوِيّة» من وجهة، وإظهار فساد الاستعمال الشّائع في المصطلح النّقديّ المعاصر وهو: «البِنْيَوِيّة» من وجهة أخراة. وأمّا الذين سيقولون: إنّ الخطأ إذا شاع أمسى استعمالُه حجّة، فإنّنا نجيبهم: إنّ الخطأ لا يكون حجّة لأهل الخطأ أبداً. وإذا أصرّ طائفة من النّاس على ارتكاب أخطاء

---

1 سيبويه، الكتاب، 2، 70.

2 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، 1، 218.

بعينها في قانون السّير فلن يستطيعوا فرْض خطئهم على العالَم بتغيير القوانين الصّائبة، وإحلال محلّها القوانين الخاطئة. إنّ الخطأ يظلّ أبداً خطأً، ولا سيّما إذا كان صادراً عن أهل المعرفة. ومن هو أعرف معرفةً من النّقّاد؟...

2.البُعد المعرفيّ للمصطلح:

البِنْويّة مدرسة فكريّة تقوم على «مجموعة من النّظريّات التي تؤْثِر، في العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، دراسةَ البِنْياتِ وتحليلَها»[3]. ولقد عظم شأنها في الأعوام السّتّين من القرن العشرين. ولعلّ أكبر الأعمال البِنْويّة في المجال النّقدي هي تلك التي كتبها رولان بارط وميشال فوكو. وتعدّ البِنْويّة قطيعة مع التّقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألمانيّ كانت. وأهمّ ما تقوم عليه البِنْويّة من الأسس الكبرى لفلسفتها أنّها تتعامل مع اللّغة والخطاب وترفض الإنسان[4].

ويزعم الأنثروبولوجيّ الأمريكيّ كلود ليفي–سطروس (Claude Lévi-Strauss) أنّ «البِنْويّة في اجتهادها تشكّل درجاتٍ من العلوم الدّقيقة لتطبيقها على علوم الإنسان»[5]. في حين يزعم مؤرّخو البِنْويّة أنّ هذه المدرسة الثوريّة لم تأتِ من عدم؛ وإنّما كانت لها خلفيّات كبرى: فلسفيّة وتاريخيّة؛ «فليست البِنْويّة تمثُّلاً جديداً للإنسان (...). وإنّها تؤْثِرُ الأنظمة المغلقة على التوقّع الذي رفضته في العلوم الإنسانيّة. كما أنّ البِنْويّة ليست بصدد تقديم تعليمات للمجتمع المصنَّع؛ بل هي تقدّم تقويماً للفكر المتوحّش؛ إنّها الضّمير السّيّئ، بالمفهوم الرّوسويّ (نسبةً إلى روسو [Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778]) للإنسان في المجتمعات المتطوّرة. وإنّها لا تسعى إلى تعويض التّاريخ بالأبديّة، ولا التّغيير بالكائن»[6].

---

[3] Le petit Robert des noms, Structuralisme.
[4] Ibid.
[5] **Jean-Marie Auzias, Le structuralisme, p.9.**
[6] **Ibid., p.11.**

ويبدو أنّ تأثير الماركسيّة في القرن التّاسع عشر انطلاقاً من المصطلحين الشّهيرين: «البنيـة التّحتيّـة» (Infrastructure)، و«البنيـة الفوقيّـة» (Superstructure) في نشأة مفهوم البنَويّة في القرن العشرين لا يُدفع. وكأنّ «البنية»، بالمفهوم البنَويّ، هي قانون التّكوّن والمفهوميّة لمجموعات مختلفة. ولعلّ أهمّ شيء في البنية هو وحدة التّنوّعات الاختلافيّة (Variations différentielles)، أو هي كِيان مستقلّ من علاقاتٍ تبعيّةٍ داخليّة[7].

ولعلّ من أكبر ما يميّز البنويّـة من الوجهـة الفلسفيّة الخالصة أنّها ترفض التّاريخ الذي يقوم على مفهوم الزّمن الذي لا تقبل به هي.

ذلك، وإنّنا بين أمرين في تدبيج هذه المقالة؛ فإمّا أن نتقصّى آثار أمر هذه البنويّة فندرسها في علاقات أخراةٍ مختلفة؛ ولا سيّما في علاقتها بالماركسيّة[8]: وذلك مسْعىً صعب، وطريق وعْر. ذلك بأنّ من العسير الخوضَ في موضوع مثل هذا شائك معقّد، يهيمن عليه الغموض والإثارة أكثر من الوضوح والرّصانة؛ فإنّ كثيراً من أصوله لا تبرح مبعثرة، هنا وهناك، في الكتابات الغربيّة بعامّة، وفي الكتابات النّقديّة الفرنسيّة بخاصّة (وأمّا الكتابات النّقديّة العربيّة فهي عزيزة لا تكاد تصادفنا إلاّ في مواطن تعدّ على أصابع اليد). وإمّا أن نقف هذا الحديث على النّزعة البنويّة في النّقد فنتحدّث عن أصول هذه النّزعة الثوريّة، غير الأكاديميّة، وخصائصها وإجراءاتها. وبعض ذلك آثرنا. ولكن قبل أن نجنح لذلك لم نرَ بأساً في محاولة تحديد العلاقة بين النّزعتين النّقديّتين الكبيرتين.

إنّ ممّا يمكن أن يلاحَظ، وخصوصاً فيما يتمحّض لمسألة عدم الحفول بالمبدع والتّركيز أساساً على مضمون الإبداع، أنّ النّزعة النّقديّة الماركسيّة:

---

[7]Id.,p.13.

[8].Cf. Structuralisme et marxisme, col. 1018, n°485, Paris, 1970 ; Jean-Marie Auzias, op. Cit.,p.111-127.

1. تلتقي النّزعة النّقديّة الماركسيّة مع البنويّة في عدّ المبدع أمراً غيرَ ذي بال، إذ إنّما يجب أن يكون المدار في ذلك على إبداعه، لا على ترجمة حياته. فالنّقد البنويّ والنّقد الماركسي معاً يخالفان عن أمرتين في نظريّته الثلاثيّة الأبعاد.

2. ولكنّ النّزعة النّقديّة الماركسيّة تختلف مع البنويّة في أنّ هذه تُعْنى بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعدّ المضمون أمراً واقعاً، وشيئاً حاصلاً بالضّرورة من خلال العناية بالشّكل وتحليله، إذ كانت اللّغة كالورقة المكتوبة التي لا يجوز قطْعُ وجهها دون قطْع الظّهر، على حدّ تشبيه دو صوسير. فوجه الورقة المكتوبة، في تصوّر دو صوسير، هو اللّغة، وظهرُها هو المضمون الذي تحمل.

3. تلتقي النّزعة النّقديّة البنويّة، ولو على هون ما، بنزعة التّحليل النّفسيّ التي ترمي من وراء العناية باللّغة الأدبيّة في إبداع ما إلى التّوصّل إلى مفتاح المضمون كدراسة ويبر التي أفضت إلى ملاحظة ظاهرة السّاعة الجداريّة في مضمون فينْيي، والغرَق في كتابات فاليري. بيْد أنّ الماركسيّة ترمي من وراء تحليل المضمون إلى التّوصّل إلى معرفة العلاقات الجدليّة مع البنى الاجتماعيّة. فقُصارَى النّزعة النّقديّة الماركسيّة ملاحظةُ وضْع المبدع وإبداعه في وسط يجب أن يستميز بصراع الطّبقات.

4. تختلف الماركسيّة مع البنويّة في الرّؤية إلى شكل الإبداع، ولغته ونسْجه، فهو في النّزعة البنويّة كلّ شيء، من حيث نجده لدى الماركسيّين شيئاً مرتبطاً حتماً بالمضمون.

5. يربط الماركسيّون شكل الإبداع بالظّروف التّاريخيّة المحتومة، ولا يجوز بأيّ وجه فصلُه عن المضمون، إذ لا يجوز أن يوجد شكلٌ مستقلٌ بذاته، بل إنّ كلّ جنس أدبيّ يفرض قوانينه الخاصّة به، على حين أنّنا نجد البنويّين لا يحفلون بمسألة المضمون في الإبداع، كما كنّا رأينا بعض ذلك في مقولة دو صوسير...

ونعود إلى سيرة البنويّة.

إن النزعة البنوية، كما يلاحظ ذلك جان- ماري أوزياس (Jean-Marie Auzias)[9]، من حيث هي تيار نقدي، إنما نشأت حول نشاط الشكلانيين الروس. فقد ترجمت مقالات من كتاباتهم إلى لغات عالمية، ولا سيما الفرنسية، تحت عنوان: «نظرية الأدب» (Théorie de la littérature)[10]. ولم يتولد عن هذا التيار الشكلي ظهور التحاليل النظرية لمفاهيم مختلفة تتمحض لقضايا الأدب والنقد وفلسفتهما فحسب؛ وإنما تولد عنه أيضا ظهور أعمال أدبية تمتاز بخصائص فنية جديدة لم تعهد من قبل في الأدب. ولقد يمثل تأثير هذه الكتابات ذات النزعة الشكلانية، في المجال النظري، في أعمال طودوروف، وياكبسون خصوصا. ومما زاد في التمكين لهذه النزعة الشكلانية من الانتشار في الغرب بعامة، وفي فرنسا بخاصة، أن أحد مؤسسيها، وهو فلاديمير بوزنير (Vladimir Pozner)، أمسى كاتبا شيوعيا ذائع الصيت بعد اكتسابه الجنسية الفرنسية فيما بعد.

ونحن لا نزعم أن الشكلانية الروسية نزعة ناجحة؛ فقد حوربت في الاتحاد السوفياتي نفسه، والآية على ذلك أن الشاعر كيرمانوف نادى في مؤتمر الأدباء السوفيات الذي انعقد عام 1934 بسقوطها[11].

وكل هذه الأنشطة المبكرة، والأصول الأولى للنقد البنوي أذكت حركتها، ودفعت مسيرتها مجلة «Tel quel» من خلال بلورة القضايا الأدبية الكبرى التي كانت شرعت في معالجتها حركة الشكلانيين الروس التي لم تجد، فيما يبدو، الجو الفكري والثقافي الملائم لتطورها؛ إلى أن انتقل جملة من أصحابها إلى فرنسا وأسسوا هنالك هذه المجلة التي تعد من أكبر المجلات حداثة في العالم. والتي بدأت تعالج وتناقش قضايا فكرية على غاية من الأهمية مثل الأنا والغير، والموت، والله،

---

[9].Cf. Clefs pour le structuralisme, Seghers, Paris 1974.

[10] ظهرت هذه الكتابات في مجلة «كما هو» (Tel quel)، باريس، 1965.

[11]. **La littérature du symbolisme au nouveau roman, p. 99.**

والحياة، والكتاب...[12]. وتعني هذه العبارة الفرنسيّة حرفيّاً: «كما يرد»، أو «كما هو». ولقد يعني مضمون هذه العبارة ثورة عارمة على المفاهيم التّقليديّة للنّقد التي تتعلّق بالكاتب في نفسه، والحياة التي تحيط من حوله، والمجتمع الذي ينتمي إليه، والزمان الذي يعيش فيه (التّاريخ الذي ترفض البنْويّة مفهومه جملة وتفصيلاً)، وهلمّ جرّاً من تلك العناصر التي كان النّقد التّقليديّ يُثقل بها كاهله، ويقيّد بها رجليه، فإذا هو لا يكاد يسير إلاّ ظالعاً بعد أن أُبْدِعَ به في بعض الطّريق.

فليس لنا من سبيل على النّصّ الأدبيّ إلاّ إذا درسناه من خلال علاقته بنفسه، فأيّ نصّ لا يكون مرجعاً إلاّ لنفسه وحدها[13]، أو لكيانه وحده. فالحكم، إن دعت الحاجة إلى إصدار حكم (ومن الأمثل أن لا يصدر أيّ حكم للنّصّ أو عليه إطلاقاً)، إنّما يؤخذ من النّصّ ليطرح حوله؛ ولا يؤخذ من المؤلّف أو زمانه أو مكانه أو عقيدته أو عرقه، أي لا يكون المؤلّف مرجعاً لنصّه؛ كما لا يكون النّصّ مرجعاً لمؤلّفه، فالعلاقة بينهما قائمة على مبدإ الانقطاع لمجرّد إصباح النّصّ إبداعاً أدبيّاً قائماً مكتملاً، كالغلام حين تكتمل رجولته، وكالجارية حين تكتمل أناثتها؛ فنحن ننظر إليهما على أساس ما هما عليه من رجولة أو أناثة، قبل النّظر إليهما من حيث علاقاتهما بالأسرة التي ينحدران منها، أو ينتميان إليها، أو علاقة تلك الأسرة بهما.

فلقد ذاع بين المتعاملين مع الظّاهرة الأدبيّة، من الثانويّة إلى السّوربون، «أنّ الأدب ليس إلاّ لغة، بحيث لا شيء يوجد خارج الألفاظ، بل ولا شيء يسبق وجود هذه الألفاظ»، كما أرسلت ناطالي صاروط (Nathalie Sarraute) صيحة بذلك في

---

[12] Auzias, op. cit., p.185.

[13] Cf. André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature, p.97.

ملتقى الرّواية الجديدة بباريس[14]. وهنالك وقع الاستكشاف الكبير الماثل في أنّ كلّ إبداع أدبيّ ليس إلاّ أثراً جميلاً من اللّغة (Un monument de langage)[15].

إنّ النّقد، كما يلاحظ ذلك فاليري (Paul Valéry, 1871-1945)، أدب: موضوعه الأدب نفسُه[16]. إنّ أيّ نصّ إبداعيّ، موضوعه نصّ إبداعيّ آخر: أحدهما يسبق الآخر، وثانيهما يكمّل الأوّل، وأوّلهما يكون علّة في وجود الثاني؛ وثانيهما، أطواراً، يكون علّة في إشهار الأوّل وتخليده. ولكن لا ينبغي للنصّ الثاني، أو النّقد، أن يكون قاضيا جبّاراً يتسلّط بأحكامه على الأوّل؛ أو يتّخذ من نفسه مرآة مجلوّة يزعم من خلالها أنّه قادر على تصنيف النّصّ الأوّل إمّا أنّه جيّد، وإمّا أنّه رديء.

إنّ مبدأ التّعليق على النّصّ الأدبيّ يشبه في شأنه، كما يلاحظ ذلك أندري أكون (André Akoun) سيرة التّعليق على نصّ دينيّ. فلعلّ من أهداف هذا التّعليق على النّصّ الدّينيّ أنّه يسعى إلى الاهتداء إلى معرفة المشيئة الإلهيّة في كلمته التي يُبديها، ويخفيها في الوقت ذاته[17].

ولكنّ الأمر الذي كثيراً ما يتجاهله المعلّقون على النّصّ الأدبيّ، هو ما يمكن أن يطلق عليه «حقيقة اللّغة» التي حاول دو صوسير (Ferdinand de Saussure, 1857-1913)، ومن ورائه عامّة اللّسانياتيّين الغربيّين، أن يفصل الدّوالّ عن

---

[14] N. Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau roman, II, p.30.

[15] Ibid.

[16] La littérature du symbolisme au nouveau roman, 95.

[17] إن بنية التفسير، في تمثل أندري أكون، الذي ينفتح على ما لا نهاية من التعاليق، وعلى اللغز النهائي للكلمة يمكن أن يقدم على هذا النحو:
أ. الفكرة المقدسة التي يحملها النص، وهي بمثابة «الله» في مثل هذا النص السماوي؛
ب. الكتاب، أو العالم المصور في النص المقدس، الذي يسعى إلى إظهار الله وإخفائه في الوقت ذاته؛ وهو هنا بمثابة «كلمة الله»؛
ج. الإنسان/ المؤول، الذي يسمع كلمة الله، والذي يقرأ الكتاب المقدس ويسعى إلى فهم مضمونه الخلفي الماثل في مشيئة الله: فكأن الناقد، من هذه الوجوه، يشبه المفسر الذي يعمد إلى تفسير النص المقدس، أو كلام الله.

مدلولاتها، أي النصّ عن معناه؛ حتى إنه يزعم أنّ اللغة تشبه ورقة قرطاس: «الفكرة هي وجهُها، والصّوت هو ظهرُها. ولا يجوز قطعُ الوجه دون قطع الظّهر».

ولقد ذهبت ناطالي صاروط، بهذا الصّدد، إلى ضرورة تمسّك النّقاد بموقف اللّسانياتيّين الذين لا يبحثون إلاّ في أمر الدّوالّ، «فاللّسانيّات- وهي علم لم يزل جديداً- اضطُرّت إلى عدم المغامرة إلاّ بحذر في حقل خالص لها، وليس خالصاً للأدب: بحيث ألفتها عاجزة أمام المصاعب التي ساورت سبيلها؛ وذلك لجدّة أبحاثها في حقل مجهول: فقرّرت أن لا تُعنَى إلاّ بالدّوالّ (Signifiants) وعلاقاتها، وأن تدع -ربما إلى حين- أمر «المدلولات» (Signifiés). وإذن، أفليست اللّسانيّات ممّا يجب أن تكون مثالاً يحتذيه الكتّاب»؟ [19]. فلا سبيل، إذن، للنّقاد -البنويّين على الأقلّ- إلاّ على الدّوالّ، دون المدلولات، في هذا المنظور.

إنّه لم يعد هناك ما يسمح، في رأي النّقاد البنويّين الذين يمكن أن يطلق عليهم أيضا مصطلح: «النّقاد الجُدُد»، للنّقد بمواجهة الإبداع الأدبيّ بالواقع من أجل الحكم بحقيقيّته. إنّ معيار الحقيقيّة في عمل أدبيّ ما، إنّما يكون من شأن ما يمكن أن يطلق عليه مصطلح «النّقد العلميّ» وحده (لكن هل يوجد نقد علميّ بالمفهوم الصّارم لدلالة هذه الصّفة؛ بحيث يمكن البرهنة على صوابيّته أو خطئيّته كما يُبرهَن على القضايا العلميّة في المختبر؟...) ، وذلك تبعاً لتطوّر تقنيات الكتابة وتغيّرها، وليس انطلاقاً من حبّ الملاءمة المثاليّة بين الألفاظ والأشياء. وإذن، فيجب أن لا يكون النّصّ الأدبيّ مرجعا إلاّ لنفسه.

ولقد أمست هذه السّيرة للنّقد العالميّ، وربما فيها ما كُتب من محاولات النّقد العربيّ المعاصر، هي الأكثر تبنّياً في معظم الممارسات النّقديّة المعاصرة. ولقد كان

---

[19] N. Sarraute, op. Cit.

المشاركون من النّقاد العرب في «ندوة القصّة العربيّة» بمكناس (المغرب) نادوْا بضرورة تبنّي هذا الموقف النّقديّ الجديد في التّعامل مع النّصوص السّرديّة العربيّة[19].

إنّ النّقد إذا اقتصر، كما لاحظ ذلك روبير كانتير (Robert Kanters)، على إنطاق النّصّ الأوّل الذي ليس إلاّ أدباً؛ فلن تتجسّد وظيفته في أكثر من تكرار ما قاله النّصّ الأوّل بعد، وبصورة أمثل. اللّهم إلاّ ارتضى مثل هذا النّقد لنفسه أن يكون مجرّد ثرثرة وحشو وإسهاب؛ فليكن كذلك! ولكنّه سيكون نقداً عديم الوجود. بل ربّما سيسقط في التّقليديّة الفجّة[20].

ذلك بأنّ النّقد الحقيقيّ هو الذي يستطيع أن يضيف إلى النّصّ الأوّل ما ليس فيه؛ وإن أمكن أحسن ممّا فيه، ولكن دون أن يذهب عنه بعيداً؛ وذلك باعتبار أنّ النّصّ الثاني هو أيضا إبداعاً. وببعض ذلك ينضاف إليه لا أن يمتصّه امتصاصاً. فما ذا إذن؟

إنّ النّصّ الثاني، لا ينبغي له أن يكون نسخة من النّصّ الأوّل فيكون مجرّد ظلٍّ له، كما لا ينبغي أن يكون، في الوقت ذاته، انعكاساً له؛ فيكون بمثابة الشّاشة بين النّصّ الأوّل والقارئ، فمثل هذا النّقد ليس إلاّ انطباعيّاً ينهض على لحظة المزاج. إذا كان النّقد يريد أن يكون مفهوماً موضّحا للأدب، مبرّراً في نفسه، ولكن ليس من أجل نفسه؛ فإنّ وظيفته تقوم في طبيعة الخلق الأدبيّ نفسه؛ ذلك بأنّ كلّ تعبير هو في الوقت ذاته ظاهر وخفيّ، أو خارجيّ وداخليّ. إنّ النّقد يجب أن يقوم بوظيفة تعرية الكامن في النّصّ وربط ما ينشأ عنه من ظلال بما يتعرّى ابتغاء استخلاص كلّيّات هذا النّصّ[21].

---

[19] انعقدت ندوة القصّة العربيّة بمكناس، المغرب من 23 مارس 1983 إلى 25 منه.

[20] Cf. R. Kanters, Signes, p.p.65-67.

[21] Ibid.

الخلفيّات التّاريخيّة للبنويّة

يبدو أنّ ظهور الرّواية الجديدة، كما سلفت الإيماءة إلى بعض ذلك، في فرنسا خصوصا، كان له أثر مباشر في ظهور الحركة النّقدية البنويّة. فالرّواية الجديدة ثورة على تقاليد الرّواية وقواعدها الكلاسيكيّة التي اجترّتها الألسنة، وضاقت بها مجلّدات النّقد عبر عدّة قرون. وقد ترعرعت الرّواية التّقليدية في أحضان النّقد التّقليدي. فكِلا الجنسين الأدبيّين ظلّ يحرص على تقاليد أدبيّة مهما تختلفْ أشكالها؛ فقد كانت ذات مصدر واحد: ابتداءً وانتهاءً.

فالرّواية التّقليدية وإن اختلفت لدى فلوبير بالقياس إلى زولا مثلا؛ فإنّ الملامح العامّة ظلّت هي، هي: وذلك من حيث معاملة الشّخصية بما يُتعامَلُ به الشّخص، ثمّ الاحتفال ببنائها على نحو يجعل القارئ يقتنع، أو يعتقد على الأقلّ، بأن الشّخصية التي يقرأ عنها، في الرّواية، هي شخص تاريخيّ وُجد، فعلا، في عالم الواقع. ولم يكن النّقد التّقليديّ إلاّ مباركا لهذه النّزعة، أو الرّؤية النّفسية على الأصحّ؛ متعهّداً لها، حريصا عليها، مدافعا عنها؛ فهو يعترف بالتّاريخ على أنّه حقيقة؛ وعلى أنّه السّلطان الذي لا يُعصَى له أمرٌ أبدا. وانطلاقاً من الاعتراف بمفهوم التّاريخ على أنّه حقيقة؛ فإن النّقد التّقليديّ راح يثقل كاهله بجملة من الشّروط التي تجعل منه شبكة من الأصول المُتماشجة في غير تجانس؛ كحرصه على تقديس تاريخ الأفكار، وتاريخ الإبداع الفنّيّ، ومصادر الإلهام، والمؤثّرات على اختلافها. وتلك هي الأصول الكبرى التي يتشكّل منها النّقد الوضعيّ الجامعيّ.

وجاء النّقد البنويّ إلى كلّ هذه الأصول فحاول أن يهُور بنيانها، ويقُضّ أسسها، ويشيّد على أنقاضها مملكة نقديّة دون حدود، ودون إديولوجيا، ودون قواعد مسبقة يتسلّح بها النّاقد حين يعمد إلى قراءة نص، أو يجيء إلى معالجة قضية أدبية. فلا تاريخ، ولا تاريخيّة، ولا مؤثّرات، ولا هم يحزنون. ذلك بأنّ النّقد

الأدبيّ. في تمثّل البنويّين، اغتدى ما يمكن أن نطلق عليه: أدب الأدب، أو كلام الكلام. لأن بارط يزعم أنّ الكتابة، من حيث هي غالبا، والكتابة الرّوائية خصوصا، هي كتابة بيضاء[22]. فكلّ إبداع أدبيّ يجب أن يُعَدَّ على أساس أنّه قطعة مغلقة على نفسها، ولا تنفتح إلاّ من تلقاء نفسها؛ أي أنّها أنموذج من الكون[23]، أو قل إنّ الإبداع، كما كنّا قررنا نحن في بعض كتاباتنا، نصّ يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه[24]. ويعني هذا أن النّص لا يكون مرجعا إلاّ لنفسه دون ارتباط خارجيّ؛ أي أنّ مرجعيّته تكمن في نفسه، وفي لغته أساسا.

وقد غالى بارط في مقرّراته فذهب إلى أنّ النّقد الأدبيّ يجب أن يأخذ سيرة موضات الملابس[25]. إنّ النّقد البنويّ عوض أن يتيه في فكّ الشّفرات، تُلفيه ينطلق مباشرة إلى إثارة الأسئلة عن مغزى النّصّ، غير متوقّفٍ لدى الممارسة الشّكليّة الخالصة التي ليست، في الحقيقة، نقداً أدبيّاً. إنّ دراسة الأدوات التي تمثل الأشكال، أو تُفضي إليها، أو تكون علّة في وجودها؛ لا تستطيع أن تجعل منها ذات مدلول جامع[26].

موقف البنويّة من التّيارات النّقديّة الأخرى

إنّ البنويّين، كما رفضوا كثيراً من أصول النّقد الماركسيّ، واللاّنسونيّ [نسبة إلى النّاقد الفرنسيّ لانسون (Gustave Lanson, 1857-1934)] الذي طبّق المنهج التّاريخيّ والمقارَن (La méthode historique et comparative) على دراسة الأعمال

---

[22]. **Roland Barthes, Essais critiques, p.213.**
23. Jean-Marie Auzias, op. Cit., p.188.
[24] عبد الملك مرتاض، النّصّ الأدبيّ من أين وإلى أين؟ ص 53.
25. Cf. R. Barthes, Système de la mode, Paris, 1967.
[26]. Auzias, op. Cit., p.199.

الأدبيّة: فهم يرفضون أيضا النّظريّات النّقديّة ذات النّزعة النّفسيّة القائمة على التّحليل النّفسيّ للنّصّ الأدبيّ وصاحبه. فقد ألفينا جيرار جينات (Gérard Genette)، وهو من أكثر النّقاد الفرنسيّين عناية بالسّرديّات على الطّريقة البنويّة، يسخر أشدّ السّخريّة من أحد النّقاد الفرنسيّين في تحليله لنصّ من النّصوص بالمنهج النّفسيّ قائلاً: «ما أروع الشّروح التي ساقها (جاك شاردو، حول نصّ «أميرة كليف») لولا أنّ عيبها أنّها نسيَتْ أنّ عواطف السّيّدة كليف إزاء بعلها، وإزاء «نمور» أيضاً، ليست عواطفَ حقيقيّة؛ ولكنّها عواطفُ من صنْع بنات الخيال، وتوليد من توليدات الخطاب؛ أي العواطف التي تستنفد كلّ الجمل أو العبارات التي بواسطتها يغتدي الخطاب ذا معنى»[27].

ولما كان النّقد محكوماً عليه بالحديث عن أفكار الآخرين، فإنّه مدعوّ إلى أن يحلّل من الإبداع الأدبي مدلوله. ولكن لا شيء، في هذه الأثناء، يرغمه على التّعامل مع هذا الدلول على أساس أنّه مضمون؛ أي على أساس وضْعه في حال طلاق، أو انقطاع، مع الدّالّ[28]. فليس للنّاقد، إذن، كما يذهب إلى ذلك ميشال فوكو، أن يعامل العناصر الدّلاليّة على أساس أنّها مستقلاّتٌ عن المعاني المتعدّدة التي تحملها؛ ولكن على أساس أنّها قطع تنهض بوظيفة مركزيّة في النّصّ، وتشكّل بذلك نظاما ملتحما بعضه ببعض[29].

ومثل هذه النّظريّات التي تقوم على إشكاليّات علم النّصوص، والتي تقدّس صورة النّصّ، وتقف كلّ الأنشطة النّقديّة على ما يحمله من ظاهر وباطن؛ دون العناية بالمضمون في فكره وفلسفته وإديولوجيّته: كانت، في الحقيقة، تسير في خطّ متواز مع النّظريّات التي كان ينادي بها الشّكلانيّون الرّوس انطلاقا من سنة خمس

[27] Cf. G. Genette, Figures, II, (plusieurs passages).
[28] A. Akoun, op. Cit., p.98.
[29] Id.

عشرة وتسعمائة وألف إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف. والحقّ أنّ حركة الشكلانيين نقلت إسمَها من خصومها أنفسهم؛ فهم الذين وصفوها بالشكلانية[30].

والذي يعنينا، هنا والآن، من أمر هذه البنوية، ليس هو خلفيّتها الفلسفيّة في حدّ ذاتها؛ بل النّقد الأدبيّ من خلال منظورها الخاصّ.

ويبدو أن النّقد الأدبيّ، كسَوائه من كثير من العلوم الإنسانيّة، سيظلّ إشكاليّة خالصة، أي قضيّة نبحث في أصولها، ونجادل في تفريعاتها -كما قد نظلّ مختلفين في تقرير أسبابها ونتائجها- دون أن يجرؤ أحد منّا على إيصاد باب البحث حول أمرها. فليس هناك آفنُ ممّن يزعم أنّه إنتهى إلى الغاية في بعض هذا المُضْطَرَب الوعر، واهتدى إلى السّبيل القويمة حول هذه المسألة اللّطيفة.

وإذن، فقد كان لا مناص، من وجهة نظر تطوّر المعرفة الإنسانيّة: من الثورة على نظريّات الأمس الدّابر، والماضي الغابر، حول قراءة النّصّ وتحليله. كما كانت اندلعت ثورات أخرى، على نزعات سابقة فهارتْـها؛ وكما ستندلع ثورات أخرى أيضا على ما نقرّر اليوم من هذه النّزعات التي قلّما يكتب لها الخلود المطلق، فتهورها. فتلك هي سنّة الحياة، وسيرة العلم، وقانون المعرفة. فبعد الكلاسيّة التي انبثقت عن نزعة الإحياء الإنسانيّة: جاءت الرّومنسيّة في محاولة للتحدّث عن «الحقيقة» من خلال الذات، أي من خلال اتّراك النّفس تتحدّث على سجيّتها، وتتخيّل الأشياء على طبيعتها. بيد أنّ ذلك لم يُرضِ أولي النّزعة الواقعيّة الذين عابوا

---

[30] تكمن أصالة هذه الحركة النقدية في العمل على تحليل الإبداع الأدبي داخل نفسه، أي عدم الاستظهار بأي تقنيات أخراق: سواء كانت نفسية كما يفعل فرويد، أم سيرة ذاتية كما يفعل تين، أم اجتماعية كما يفعل الماركسيون، أساسا. وقد عارض الشكلانيون صوفية الإلهام، وأوردوا بعض التقنيات الميكانيكية التي تتضمن العمل الإبداعي ... وتعدّ هذه النزعة فلسفية قبل أن تكون نقدية، فهي نظام فيزيقي لا يعترف مما للمادة إلا بشكلها. وقد انبثقت هذه النزعة من الشكلانية الكانتية [نسبة إلى الفيلسوف الألماني كانت] التي تحاول أن تعزو كل شيء إلى شكل الأشياء وحده، لا لمضمون القانون الأخلاقي. من أجل ذلك فقد كانت شكلانية النزعة بذهابه إلى أن الأخلاق ليست إلا موقفا مما نفعل على نحو طبيعي في الحياة. (يراجع معجم الفلسفة، مادة «الشكلانية»، لاروس، باريس).

على الرّومنْتيكيّين فرارَهم من الواقع، باسم الواقع. وجاء السّرياليون، هم أيضا، فرفضوا الواقعيّة على أساس أنها ليست ذات قدرة على إرضاء مفهومهم للإبداع، ولا طريقتهم في الكتابة، ولاسيّما في الكتابات الشّعريّة حيث أمسَوْا يكتبون على وجه التّلقائية، متقبّلين ما تجود به قرائحُهم فتُمليه على أقلامهم... وكان الرّمزيون، وبعدهم الدادَويّون [وليست السّرياليّة، في حقيقة شأنها، إلاّ امتداداً للنّزعة الدّادويّة قبل ذلك؛ إنما أتَوْا بعض هذا، هم أيضا.

ثم جاءت الوجوديّة فربطت كلّ تفكير وإبداع، وكلّ سلوك وتصوّر بالحرّيّة؛ ولكنّها نقضت مذهبها، في تمثلنا نحن على الأقلّ، حين ربطت تلك الحرّيّة بالالتزام. وعلى أن الوجوديّة لم تأتِ، في حقيقتها، بشيء جديد على الرّغم من أنها كانت تبدو متطلّعة إلى المستقبل؛ ذلك بأنّها لم تكُ إلاّ إستمراراً لبعض أفكار فلاسفة القرن الثامن عشر الذين كانوا اجتهدوا في أن يجعلوا من أنفسهم خدَماً للإنسانيّة بنشدان سعادتها... فكأنّ الوجوديّة مجرّد لفّ جديد لتلك الأفكار.

ثم لم يلبث البنَويون أن جاءوا إلى كلّ هذه المذاهب فرفضوها جملة: في الإبداع والنّقد، وعدّوا النّزعة الماركسيّة ذاتَ عصا غليظة تملي على المبدع ما يريد قوله، قبل أن يقول. فالمنهج الإجتماعيّ مرفوضٌ لديهم لرفضه حقيقة الخطاب؛ أي لعدم إكتراثه بأن لاشيء يوجد خارج النّصّ من حيث هو نتاج أدبيّ دون ارتباطه لا بالمضمون، ولا بالمجتمع، ولا بالتّاريخ، ولا بالصّراع الطّبقيّ الذي جعلت منه الماركسيّة كلّ شيء في تقرير نظريّاتها. كما عدّ البنويّون منهج التّحليل النّفسيّ انزلاقاً عن النّصّ وبنيته، إلى صاحب النّصّ. وطفولته. وعائلته. وحياته. وعلاقاته الاجتماعية بجذاميرها.

ويأتي النّقد البنَويّ في خضمّ التّطوّرات الحضاريّة المذهلة التي غيّرت مجرى التّاريخ، وشكّكت في كثير من القيم التي كانت سائدة لدى الأجداد. واغتدى التّفكير

يتطلّع إلى أن لا شيء في منظور هذه النّزعة، يوجد خارج العالم، غير العالم. كما أن لا شيء يوجد خارج النّصّ، ولا قبله ولا بعده، غير النّصّ، بل غير لغة النّصّ.

ومن الواضح أن البِنْويّة ببعض هذا السّلوك تكشف عن أصول فلسفة أفكارها التي تبدو إلحاديّة.

ولعلّ الذي إِزْدجى النّقّاد البِنْويّين على تقمّص نزعة نقديّة خالصة الأدبيّة؛ إحساسهم بما كابد الأدب من تدخّل المذاهب الفلسفيّة، والنّزعات الإِدْيولوجيّة وتطفّلها، باستخذاء، على المسار الأدبي؛ وجرأة تلك النّزعات على ما يمكن أن نطلق عليه «الإعتداء» على طرائق قراءة الأدب وتحليل نصوصه: طوراً باسم الفكر، وطوراً باسم العلم، وطوراً باسم ربْطه بالمجتمع الذي نشأ فيه. وليس أدلّ على ذلك من تدخّل كلٍّ من الوجوديّة والماركسيّة ونزعة التّحليل النّفسيّ معاً. فكان لا مناص من أن ترتفع أصوات تنادي باستقلاليّة النّزعة النّقديّة؛ أي باستقلاليّة الأدب كاستقلال كثير من العلوم بنفسها؛ على ما قد تظلّ مرتبطةً به مع سَوائها. وكان صوت رولان بارط من الأصوات التي نادت بوجوب الإعتراف للأدب بنظام أساسيّ خاصّ به، خالص له، وقْفٍ عليه؛ إذ كان الأدب ينهض على مفارقات من الموضوعات، والقواعد، والتّقنيات التي يجب أن تُفضي به، آخرَ الأمر، إلى إمكان تعميد الذاتيّة[31] بحيث تُصبح النّزعة الذاتيّة التي هي حرّيّة التّفكير، وحرّيّة التّخيّل معاً: ذات قواعد وأصول هي من صميم «علم الأدب»؛ أي علم كتابة النّصّ. ثم علم الكيفيّة المتعلّقة بقراءة النّصّ (التّناصّ)؛ أي بقراءته في إطار أدبيّ خالص لا نستوحيه إلاّ من باطن نفسه، وذاتيّة لغته الأدبيّة وحدها؛ دون الفزَع إلى هذه العلوم التي كثيرا ما تتطفّل على الأدب وتعثو فيه فساداً شديدا.

[31].Cf. R. Barthes, Histoire ou littérature « sur Racine »,Seuil, Paris, 1963.

وكـان نورثروب فـري (Northrop Frye) تمنّـى أيضـا في كتابـه «علمانيـة النقد»[32] أن يرى النقد، في يوم من الأيام، علْما خالصا للأدب؛ ذلك الأدب الذي كان بناؤه قائما على أنّه جملة من القيم الوضعيّة التّركيب، المُفْلتة من مفهوميّة الزّمن.

وكذلك ألفينا النّقد الأدبيّ ينتهي إلى باب لا يمكن إغلاقه أبدا. وكأنّ كلّ ما قيل عنه، أو فيه، أو حوله، إنّما كان تكديسا لنظريّات كُتِبت من أجل الكتابة؛ ذلك بأن النّقّاد، إلى يومنا هذا، فشلوا في العثور على مبدإ متّفق عليه: ينطلقون منه، وينتهون إليه. ولعلّ هذا الفشل أن يكونَ هو الذي ترك مطلق الحرّيّة لمفكّري الأدب أن يبحثوا عن منهج جديد تطلّعاً إلى علْمَنَة فهْم الأدب وكتابته، وتعريَة مستكنّاته، وإضاءة زواياه القابعة في مجاهل النّصّ. ويمثّل ذلك من خلال ما يمكن إستخلاصُه، مثلا، من قراءة القرّاء المستنيرين الذين سيُجيبون ألف إجابة لو ألقينا عليهم هذا السؤال: ما الأدب ؟ وفي ماهيّة الإجابة، أو في طبيعتها،تكمن الكتابة النّقديّة الخالصة.

وكذلك يتحوّل الأدب من موقع الإجابة عن الأسئلة، إلى سؤال قائم بذاته. كما تحوّلتْ قراءة الأدب إلى أدبٍ نفسه؛ أي إلى أدب يظل جثةً هامدة ولا يحيا إلاّ بالقراءة. فكأنّ القراءة هي حياة الأدب. وكأنّ الأدب، إذن، لا يوجد إلاّ من خلال نفسه، وعبر ذاته[33].

وقد طالب جان ريكاردو، وقبله بارط، بضرورة التّمييز بين مجال «الكتّابيب»[34] الذي هو مجرد بثّ المعلومات بين النّاس، ومجال الكتّاب الذي هو

---

[32].Cf. **Northrop Frye, Anatomie de la critique, Gallimard, Paris, 1969.**
[33].Cf. M. Blanchot, in La littérature, p.199.

32. مفرده كُتبوب. وقد وضعنا هذا المصطلح لأوّل مرّة في العربيّة، في حدود علمنا بما كُتب. قياسا على المصطلح النّقدي العربي القديم: "شُعْرور". وجئنا به ترجمة ترجمةً للمصطلح البارطيّ الذي أُريد به إلى التّهجين، وهو: « ECRIVANT »، بدل: (ECRIVAIN). ولقد كان قدماء العرب من النّقاد اهتدوا إلى تمييز المستوى الفنّي بين شاعر وآخر فقالوا: «شويعر»، و«شعرور». ينظر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 2. 8-9، [illegible]

هبة الإبداع[35]، وروعة عطاء الخيال. لقد إغتدى فعل الكتابة، بالمفهوم الحداثيّ لهذا المصطلح، لا يحفل بالزّمان ولا بالمكان. وهنا يمثُل المظهر الحداثيُّ في المذهب البنويّ؛ في رفْضه التّاريخَ والمجتمعَ والعالم، من خلال عدم الأبْهِ لا بالزّمان ولا بالمكان. ومن الواضح أنّ القصد من الزّمان هنا إنّما هو زمن التّاريخ ومكانه؛ لا زمن الأدب وحيزه؛ فبين المفهومين الإثنين بَوْنٌ شاسع. بل إنّ أصحاب هذه النّزعة الأدبيّة الجديدة، بما تشتمل عليه من رؤية ثوريّة، رفضوا تفاهة الأدب، وهي الصّفة التي قد يُطْلقها عليه خصومه؛ كما رفضوا في الوقت ذاته "أبويّة الأستاذيّة"؛ أي صفة السّموّ التي قد يُنظَر بها إلى الأدب؛ ورفضوا، أيضا، إنتمائيّة النّصّ إلى مبدعه. أي أنّهم رفضوا ضمير المتكلّم في الكتابة الأدبيّة. وبذلك رفضوا الإعتقاد بأنّهم المنشئون الحقيقيون للأدب، كما سنرى لدى نهاية هذا الفصل... وهذه السلسلة من المواقف الرّافضة تجعلنا نتساءل فيما إذا لم يكن من الأمثل أن نطلق على هذه النزعة: «النزعة الرّافضة»، أو «الرّفضيّة».

ونُلفي أصحاب هذه النّزعة، مثل ألان روب قريي (Alain-Robbe Grillet)، وبكيت صمويل (B. Samuel)، وميشال بيطور (M. Butor)، يُحاولون أن يَسُلّوا الكتابة من وضعها الذي كان ينهض على مبدإ النّقل. وهو الوضع الذي كان يتطابق مع خصائص الفلسفة الكلاسيكيّة التي كانت تعتبر الإنسان حقيقة ثابتة، والتي أسّست أخلاقا تنهض على مفهوم الطّبيعة الإنسانيّة. ولعلّ هذا التّطلّع إلى بتر العلاقات مع النّزعة الطّبيعيّة أملاه تأثير النّزعة الهيجليّة... وقد أفضى كلّ ذلك إلى عدّ الإنسان كائنا غير دائم، وهو من أجل ذلك لا يعدو أن يكون ظاهرة عابرة[36].

الجاحظ بالنّص: «وسمعت بعض العلماء يقول: طبقات الشعراء ثلاثة: شاعر، وشُوَيْعر، وشُعْرُور». والشعرور في كل الأطوار هو آخر الشعراء رتبة فنّيّة. وقد نقل هذا الرّأي نفسه ابن رشيق، ينظر كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 114-115.

[35] Cf B. Gros, op. cit., p.206.

[36] Ibid., p.208.

وكان طبيعيا أن تتغير معظم المفاهيم القديمة للأدب ونقده، ونظرياته، بعد ظهور كثير من الكتابات الجديدة التي ظلت تنادي بتحديد شكل الكتابة من وجهة، وتغيير النظرة إلى الوضع الفنيّ لهذه الكتابة من وجهة أخرا. فبعد ظهور كتاب بارط: «الكتابة في الدّرجة الصفر» (Le degré zéro de l'écriture)، وكتاب ناطالي صاروط: «عصر الشكّ» (l'Ere du soupçon)، وكتاب ألان روب-قريبي «من أجل رواية جديدة» (Pour un nouveau roman) وسَوائها من المؤلفات الثوريّة النظرة إلى مفهوم الأدب وشكله، وبعد أن كان رعيل من المفكّرين، قبل هؤلاء، هزّوا وضع الأدب هزّا عنيفا: إمّا في شكله، وإمّا في الفكر الذي يحتمله (ومنهم ماركس، وكافكا، ومالارمي، ورمبو، وبروست، وجويس، وهيمنقواي، وبرخت، وفرويد، وسارتر...) كان لا مناص من حدوث تحوّل عميق في مفهوم الأدب ووضعه وشكله جميعا، حيث اغتدى كثير من المفكّرين الغربيّين يطرحون أسئلة شاملة حول الأدب، فإذا سارتر يتساءل: ما الأدب ؟ وإذا ريكاردو (Jean Ricardou) يصرخ في شيء من اليأس بأو: وما ذا يستطيع أن يفعل الأدب؟ من حيث ألفينا آخرَ يتساءل: ألاَ يزال الأدب سكنا؟[37]. وكلّ هذه الأمور أفضت إلى ضرورة وجود صنفين إثنين من الكتّاب: كاتب، وكُتَيِّب.

وأمّا الكتابة في نفسها فهي تعني لدى بارط حدّاً وسطا بين الخطاب والأسلوب، وهذا الحدّ الوسط يتحدد من خلال سطح الزّمن[38]. كما نلفي كلود موريال يميز الأدب الذي يُرضي كاتبه، من الأدب الذي يُرضي القارئ. وكلّ المشكلة في التحيّز لأحدهما...

---

[37] Cf. Léon Thoorens, Une nouvelle littérature ?,in La littérature, p.247.
[38] Ibid., p.248.

ولنكرر بأن النقد البنوي تنكر لمفهوم التاريخ ، ورفض حتميته. وسخر البنويون، أشد السخرية ، ممن ينظر إلى النص نظرة سيكولوجية فيحاول تحليله من منظور نفسي خالص؛ مجتهدا في التماس علل كثيرة أو قليلة من دوافع مبدعه، وسلوكه؛ ثم دوافع سلوكه الداخلي والخارجي، والبعيد والقريب، والظاهر والباطن؛ ذاهبا في ذلك المذاهب التي لا تخلو من اعتساف في تفسير ظاهرة أدبية تعد، في حقيقتها، لغة قبل كل شيء. كما سخروا ممن يربطون الإبداع الأدبي بمضمونه الفج المرتبط بالطبقة التي يصفها، أو الطبقة التي يدين لها بالولاء، أو الطبقة التي يمجدها، أو الطبقة التي يسوق من حولها، أو لها، الخطاب: وعلاقة هذه بتلك، وتلك بهذه؛ وتصارعهما بحكم حتمية اعتزائهما إما إلى طبقة عليا، وإما إلى طبقة السوقة والرعاع. كما سخروا أشد السخرية ممن يعنت نفسه إعناتا شاقا في ربط الإبداع بصاحبه ربطا عضويا؛ ثم ربط صاحبه من بعد ذلك بزمانه [التاريخ]، وبمكانه [البيئة]، وعرقه ... إلى طوائل لا تكاد تحصر.

ونتيجة لكل ذلك فإن البنوية، في عامة مقرراتها النظرية والتطبيقية معا، ترفض التاريخ، والمجتمع، والإنسان.

أسس النزعة البنوية

تقوم البنوية، كسوائها من النزعات المذهبية، على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية والإديولوجية التي تميزها عن غيرها، وتموقعها في الموقع الفكري الذي يكفل لها التفرد. ولعل أهم هذه الأسس التي تشيع في كتابات المنظرين البنويين، وهي تمثل في شكل سلسلة من الرفض لنظريات نقدية وفكرية سابقة عليها؛ ونسوق أسسها بالذكر وهي، في تمثلنا الخاص، خمسة:

1.النّزوع إلى الشّكلانيّة:

كثيراً ما يتحدّث النّقاد المعاصرون عن المدرسة، أو حتّى عن المدارس الشّكلانيّة في الأدب؛ منطلقين في ذلك من زمن تأسُّس الحركة النّقديّة الشّكليّة الرّوسيّة خلال الحرب العالميّة الأولى. غير أنّ الحركة الشّكليّة، أو «الشّكلانيّة» (Formalisme) تعود، من حيث هي نزعة فكريّة إلى ما قبل ذلك؛ وإلى عهد الفيلسوف الألمانيّ كانت خصوصاً؛ حيث ربّما صُنِّفت فلسفته، في بعض منازعها، على أنها شكليّة؛ وذلك من حيث هي «نظام ميتافيزيقيّ تخضع التّجربة بحسَبه لشروط عالميّة مسبقة»[39]. والشّكلانيّة، من حيث هي، تطلّعٌ إلى التّعلّق المُفرط بالأشكال والشّكليّات، شكل قديم من أشكال التّفكير في الكتابات الإنسانيّة، ولا نعتقد أنّها تعود إلى عهد كانت، وأقلّ من ذلك إلى عهد الشّكلانيّين الرّوس. ولقد كان النّقد العربيّ القديم كثيراً ما يتحدّث عن «ديباجة البحتريّ» التي لم تكن، في رأينا، إلاّ شكلاً جديداً للكتابة التي تنهض على جماليّة النّسج اللّفظيّ قبل كلّ شيء... فكأنّ أصل الفكرة جاء من هذا السّلوك الذهنيّ، ثم انتقل من بعد ذلك إلى السّلوك الخياليّ.

وحين جاءت البنويّة لم تأتِ شيئاً غير التّعلّق المفرط بنزعة الأشكال؛ فعدّت الكتابة شكلاً من أشكال التّعبير قبل كلّ شيء؛ في حين أنّ اللّغة، في تمثلها، هي أيضا لا تعدو كونها شكلاً للتّعبير أو أداته؛ وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدّالّ. ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللّغة، ومن ثَمّ مضمون الكتابة وعدّتها مجرّد شكل.

---

[39] Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Formalisme.

2.رفض التّاريخ:

تقوم النّزعة الاجتماعيّة التي كان روّج لها المفكّر الفرنسيّ هيبوليت تين (Hyppolyte Taine, 1828-1893) الذي كان يعتقد أنّ الظّاهرة الأدبيّة والفنّيّة يجب أن تخضع في تأويل قراءتها، وتحليل مضمونها: على ثلاثة عناصر تتمحّض للمؤلّف وما يحيط به وهي:

1.العِرْق (ويريد بها إلى عِرْق الكاتب وأصله السُّلاليّ)؛

2.الوسط ، أو المحيط الجغرافيّ والاجتماعيّ للكاتب؛

3.الزّمن (ويقصد بها إلى التّطوّر التّاريخيّ الذي يقع تحت دائرته الكاتب وهو يكتب إبداعه، ومثله في ذلك الفنّان أيضاً).

ومن الواضح أنّ هذا المذهب الذي روّج له مفكّر اشتهر، خصوصاً، باشتغاله بالتّاريخ: تاريخ الفنّ، وتاريخ الأدب، وتاريخ فرنسا: ظلّ سائداً طوال القرن التّاسع عشر الذي ربّما يكون العهد الذهبيّ للنّقد الاجتماعيّ بعامّة، ولعلم الاجتماع نفسه بخاصّة.

ولعلّ العنصر الأوّل الذي تقوم عليه النّزعة الاجتماعيّة التّينيّة، وهو «العِرْق» أن يكون كافياً للارتياب حول هذه النّزعة التي تمجّد العنصريّة، باشتراطها البدء بمعرفة عِرْق الكاتب. وهذا العنصر العنصريّ كان يتماشى، ذلك بادٍ، مع الحملة الفرنسيّة الاستعماريّة التي كانت تستعمر أقطاراً، وتحضّر لاستعمار أقطار أخرى، في قارّات مختلفة من العالم. فكان المفكّرون يبشّرون بأفكار ساستهم الاستعماريّين الذين كانوا يقهرون الشّعوب الضّعيفة بقوّة الحديد والنّار.

فكيف إذن بالنّاقد يعمد لدى قراءة نصّ أدبيّ إلى البدء بصاحبه للبحث في عرقه فإن كان أوربيّاً فهو كاتب كبير، ومفكّر رصين؛ وإن كان غير ذلك ممّن ينتمون إلى الشّعوب المستضعفة المقهورة فلا يجوز لكتابته إلاّ أن تكون رديئة منحطّة...؟ حقّاً

إن تين لم يقل هذا صراحة ؛ ولكن إيـراد عنصـر العـرق في ثلاثيتـه لا يعـني إلا هـذا ضمنا.

وأما إخضاع كل شيء للتاريخ وللمجتمع والمؤثرات البيئـة في المسألة الإبداعيـة فلا أحسبه إلا مستوحى من اهتمام تين بالتاريخ أولا ، كما لا نستبعد تـأثره بالماديـة التاريخية الماركسية آخرا.

ولما جاءت الشكلانية الروسية أثناء الحرب العالميـة الأولى لم تـأت شيئا غـير المناداة بمراجعة كل القيم والمعايير الفنية الـتي كـان الأدب ونقده ينـهضان عليـها. ومن عجيب المصادفات أن نزعة أخرى، وهي عابثة ساخطة، ناقمة مـن الإنسـانية، وهي النزعة الدادوية التي أعلن عن نشوئها الكاتب الفرنسي [ذو الأصل الرومـاني] تريستان تـزارا (Tristan Tzara, 1896-1963)، هـي أيضـا، أثنـاء الحـرب العالميـة الأولى، وبـالتحديد في ثـامن فـبراير عـام سـتة عشـر وتسعمائة وألـف بمدينـة زريـخ السويسرية[40]. وكانت الغاية من تأسيس النزعـة الدادويـة الـتي نشـأت تحـت تـأثير فجائع الحرب العالمية الأولى التي كانت في أعـين المثقفـين الأوربيـين الشـباب حربـا قذرة، وبدون معنى، وشـديدة الاكتسـاح والتخريـب: «تدمـير كـل القيـم الجماليـة، والأخلاقية، والفلسفية، والدينيـة الـتي كـان المجتمـع الغربـي يقـوم عليـها»[41] ولم تلبث السريالية أن ظهرت في فرنسا حيث يرتبط نشوءها وفلسفتها بالدادويـة غالبـا. وممن روج للنزعة السريالية (Le surréalisme) الأديبـان الفرنسـيان أنـدري بريطـون (André Breton, 1896-1966)، وأراجون (Louis Aragon, 1897-1982)...

فكان، إذن، لا مناص من متابعة هذه الحركات النقدية الكبرى الـتي ظـهرت إبان الحرب العالمية الأولى واستمر تأثيرها باديا إلى انـدلاع الحـرب العالميـة الثانيـة،

---

[40] Le Robert des noms, Dada.
[41] Id., Tzara, p.2103.

وظهور حركة أدبيّة ونقديّة ترفض القيم التي ينبني عليها المجتمع الغربيّ، ومنها التّاريخ الذي ليس في أوّل أمره وفي نهايته إلاّ سجلاً لمآسي البشريّة في إيلاعها منذ الأعصار الموغلة بالقدم بالقتل والتّسلّط، والاعتداء والاستعلاء، والتّخريب والتّدمير. وحتّى البناء الذي يبنى كثيراً ما يقع على أنقاض بناء آخر كان الأوائل بنوْه فجاء الأواخر ليخرّبوه، ثم يبنوا على أنقاضه ما يبنون. فما هذا التّاريخ الذي كان تين يبني عليه نظريّته النّقديّة الاجتماعيّة؟ وما معناه؟ وما فائدته ما دامت الإنسانيّة لا تتّعظ بالمآسي، ولا تتذكّر الجرائم البشعة التي حصدت مئات الملايين من البشر منذ الخليقة؟ وما قيمة الشّيء إذا كنّا نعرفه، ولا نُفيد منه فتيلاً؟...

لقد جاءت البنويّة إلى هذه القيمة فرفضتها لانعدام فائدتها، في تمثلها هي على الأقلّ. فنادت بموت التّاريخ، وبموت كلّ القيم التي كان نادى تريستان وبريطون بموتها أيضاً. ولم تكن المناداة بموت التّاريخ الذي كانت الماركسيّة روّجت له، من بعض الوجوه، ببلورة نظريّة «المادّيّة التّاريخيّة» (Matérialisme historique) إلاّ إعلاناً عن موت الإنسان نفسه. ولعلّ موت الإنسان هنا كان يراد به إلى موت القيم التي ظلّ الإنسان يناضل من أجل تكريسها، عشرات القرون، دون غَناء.

وإذا كانت الدّادويّة والسّرياليّة نشأتا ونيران الحرب العالميّة الأولى تدمّر وتحرق وتُميت، فإنّ البنويّة كأنّها نشأت متأخّرة، بالقياس إلى الحرب العالميّة الثانية. ثمّ إذا كانت الدّادويّة كأنّها نزعة كفران بالثقافة الغربيّة وجحود لحضارتها وقيمها، ذلك بأنّها كانت لا تبرح تردّد أنّ هذه الحضارة لا تعدو كونها «شظايا بائسة لثقافة تالفة»[42]؛ فإنّ البنويّة على ثوريّتها وتمرّدها على كثير من القيم المثلى ومنها التّاريخ، تظلّ، من وجهة نظرنا، معتدلة، إلى حدّ ما، في تمثلها للأشياء.

[42] Id., p.548.

ورفضها للتاريخ لم يكن إلا ثمرة من ثمرات خيبة الأمل في هذا التاريخ الذي لا يكاد يجد شيئا غير انتصار الأقوياء على الضعفاء، واستعلاء الأغنياء على الفقراء...

ويحاول رولان بارط في حديث أدلى به لمجلة فرنسية يخفف من غلواء رفض البنوية للتاريخ؛ فيستشهد بنظرية التناص في بعض كتابات جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)[43] مقررا: «إذا كان الأدب هو تناصية، هو «حوار كتابات»؛ فإنه سيوجد في اللغة الأدبية كل الحركية التاريخية؛ لكنها الحركة التاريخية التي الزمن فيها يظل زمن الأدب نفسه»[44].

فليس هذا الحديث هنا، إذن، اعترافا حقيقيا من البنوية بشرعية التاريخ، كما يزعم أندري أكون[45]؛ ولكنه مجرد توكيد على رفض هذه الشرعية الزمنية واعتبارها مجرد «زمنية أدبية» بكل ما تحمل دلالة الزمن الأدبي من معنى الأسطورة والخيال والمتخيل؛ أي كل ما هو مخالف للواقع والحقيقة التاريخية، بالقياس إلى المؤرخين، على الأقل.

3.رفض المؤلف:

والحق أن مسألة رفض المؤلف ابتدأت إرهاصاتها قبل تأسس النزعة البنوية وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين؛ ولعل أهم من ألح عليها في أكثر من مقولة هو الشاعر الفرنسي فاليري (Paul Valéry, 1871-1945) الذي كان يزعم أن

---

43. J. Kristeva, Semeiotike, recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969.

44. R. Barthes, Lettres françaises, du 2 mars 1967.
ذلك، وإننا نلاحظ أن بارط يشير إلى نظرية التناص لدى كريستيفا التي ظهرت في كتابها المشار إليه في الإحالة 30... والذي لم يظهر إلا في عام 1969؛ بينما حديثه هو مع مجلة «آداب فرنسية» كان عام 1967 ولعل فكرة التناص كانت كريستيفا تروج لها في تلك الأثناء قبل أن تنشر جملة من أفكارها في كتابها المذكور... ويبعض هذه الملاحظة يزول اللبس من إحالة بارط على كريستيفا مع اختلاف الزمنين.

45. A. Akoun, op. Cit., p.103.

«المؤلف تفصيل لا معنى له» (L'auteur est un détail inutile)[46]. ولقد ذهب هذا المذهب، فيما بعد، جملة من المنظرين الفرنسيين منهم جيرارجينات، ورولان بارط، وميشال فوكو، وكلود ليفي سطروس...؛ كما كنا فصلنا ذلك تفصيلا في فصل آخر من هذا الكتاب.

ولكنّ الشيء الذي نودّ التوقّف لديه هنا أنّ فكرة رفْض المؤلف والإعلان عن موته جاءت امتداداً لرفض «شرعيّة» التّأثير الاجتماعيّ (وهي النّظريّة التي سادت طوال القرن التّاسع عشر، بل امتدّت إلى بعض القرن العشرين...)، ومن ثمّ الاعتراف بوضع التّاريخ على أنّه عامل مؤثر. وتقوم فكرة الرّفْض، بالإضافة إلى هذا العامل، على عامل آخر هو مجهوليّة المؤلّف بالقياس إلى الأدب الشّفويّ. وخصوصاً الأسطورة التي كان كلود ليفي سطروس قدّم من حولها أعمالاً كبيرة. ومن ذلك انتهاؤه إلى الإعلان عن انعدام المؤلف لمثل تلك النّصوص الشّعبيّة. ويبدو أنّه وقع تسرّع لدى بعض المنظّرين الفرنسيّين حين استهوتْهم الفكرة، بدون تأنٍّ كافٍ، وراحوا يروّجون لها لايسين بين النّصّ الشّعبيّ المتوارث عن الذاكرة الجماعيّة، والنّصّ الأدبيّ المكتوب الذين يزعمون أنّ صاحبه يفقد حيازته عليه مجرّد نفْض يده منه؛ كما يمكن أن يفهم ذلك من بعض كتابات فوكو[47].

وأمّا عن مسألة ضرورة الرّبْط بين الإبداع الأدبيّ ومبدعه لدى فرويد؛ فإنّ البنويّين لا يعترفون بأهليّة فرويد النّقديّة، ولا يعترفون له إلاّ بما هو مختصّ فيه وهو علم النّفس حيث قال قائلهم: «إنّ فرويد ليس ناقداً أدبيّاً، ولكنّه نفسانيّ»[48].

ذلك، وإنّا لا نريد تفصيل القول حول هذه المسألة مؤثرين تركها إلى الفصل الذي نتناول فيه النّقد النّفسيّ.

---

[46]. Valéry, in A. Akoun, in id., p. 100.
[47].Cf. M. Foucault, L'Archéologie du savoir, Paris, 1969,p.273 et suiv.
[48]. Akoun, op. cit..

4. رفض المرجعية الاجتماعية:

وقد كان لا مناص من وصف المرجعية بالاجتماعية؛ ذلك بأن البنوية، في الحقيقة، لا ترفض المرجعية من حيث هي مطلقا؛ ولكنها ترفض فقط الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع؛ أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع وفي إبداعه، على نقيض المدرسة الماركسية: أرأيت أنها تعترف بالمرجعية اللغوية للعمل الأدبي الذي تراه مجرد تجليات لغوية تتفاعل داخليا فيما بينها (ما تطلق عليه جوليا كريستيفا «التناصية»، وما قد يطلق عليه بارط: «حوار الكتابات»)؛ ثم لا شيء وراء ذلك يذكر؛ فقد كانت صرحت ناطالي صاروط بأنه لا شيء يوجد خارج اللغة: «لاشيء [إذن] يوجد خارج الألفاظ؛ كما لا شيء كان يوجد قبلها»[49]. فلا مرجعية، إذن، يمكن ذكرها في الكتابة الحداثية خارج لغة الكتابة نفسها.

ولعل من الواضح أن يتصور المرء لما ذا هذا الرفض المرجعي الذي كان يروج له أصحاب المدرسة الاجتماعية بالمفهوم التيني (تأثير العرق، والوسط، واللحظة التاريخية)، وأصحاب المدرسة الاجتماعية بالمفهوم الماركسي؟... فقد تجرأت البنوية على رفض التاريخ الذي يصنعه الإنسان؛ فضربت عصفورين بحجر واحد: فالرفض المعلن للتاريخ؛ هو رفض، في الحقيقة، لكل ما له صلة به من الإنسان الصانع لأحداثه، ومن المجتمع المتأثر بذلك، والمؤثر في ذلك أيضا. وقد أفضى ذلك إلى رفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصيلا. فلا عجب أن نجد الكتاب البنويين يعلنون في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعيّة الكتابة؛ ويعدّون المرجعيّة الاجتماعيّة للأدب من أساطير الأوّلين.

---

[49]. Nathalie Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, t.II, p.30.

5رفض المعنى من اللّغة:

لقد عنـي النّقـاد والبلاغيّون العرب القدماء عناية شديدة بمسألة «اللّفظ والمعنى» فنجد كثيراً منهم يعرض لها في كتابته بتفصيل شديد كما ألفينا على ذلك أبا الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ (ت.322هـ). فقد تحدّث عن هذه المسألة اللّطيفة في كلام طويل منها بعض هذا: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حُسْناً في بعض المعارض دون بعض»[50].

على حين أنّ ابن رشيق كان يرى أنّ «اللّفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقصاً للشّعر وهجنة عليه»[51].

وسواء علينا أتعلّق الوهم بالمعنى أم باللّفظ فإنّ اللّغة تعامل في ثقافة الكتابة الحداثيّة معاملة خاصّة، بل إلى درجة الذّهاب إلى اعتبار اللّغة وحدها وتجاهل المعنى تجاهلاً مطلقاً.

وعلى حين أنّ فلوبير كان يردّد مشتكياً من اعتياص اللّغة عليه، وليس المعنى، حين كان يكتب روايته «مدام بوفاري» (Madame Bauvary) فقال: «في كلّ سطر، وفي كلّ لفظ، كانت اللّغة تُخطئني، وكانت الألفاظ تنقصني على نحو كنت أضطرّ فيه غالباً إلى تغيير تفاصيل الأشياء»[52]، كنّا ألفينا شاعراً عربيّاً كبيراً وهو الفرزدق يشكو من اعتياص هذه اللّغة عليه فكان يعدّ إملاء بيت من الشّعر بمثابة قلع ضرس[53].

---

[50] ابن طباطبا العلويّ، عيار الشّعر، ص. 11 وما بعدها.

[51] ابن رشيق، م.م.س.، 124.1.

[52] Ibid.

[53] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 202.1.

ولقد خاض المنظرون العرب القدماء كثيرا في هذه المسألة وأولوها عناية شديدة؛ وخصوصا عبد القاهر الجرجاني الذي كان يعد المعنى أشرف من اللفظ، والأصل في تدبيج الكلام حيث كان الشيخ لا يبرح يقرر أن «الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها. لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت؛ لم يبق إلا أن تكون المعارضة معارضة من جهة ترجع إلى معاني الكلام المعقولة، دون ألفاظه المسموعة»[54].

وبدون أن ننزلق إلى شرح الغامض في هذا النص البلاغي النظري القديم؛ لأن ذلك يوشك أ يستحيل إلى فصل قائم بذاته؛ مع ما اشتغل الناس على الجرجاني طوال هذا القرن؛ فلعل الشيخ كان يريد إلى أن يقرر أن المدار في الكلام على المعاني لا على الألفاظ، وأن الألفاظ مجرد هياكل تقتفي آثار معانيها. في حين كنا ألفينا ابن طباطبا العلوي وابن رشيق، وكان قبلهما الجاحظ فيما أورده من آراء مختلفة من كتاباته[55]، يعتدلون في الموقف فيؤثرون توزيع أقدار المعاني على أقدار الألفاظ. ولكن لا أحد من النقاد العرب ذهب صراحة إلى تجريد اللفظ من المعنى؛ وهي السيرة التي يسلكها كثير من النقاد الغربيين الجدد.

ولقد غالى في ذلك حتى أسس نظرية «معنى المعنى» في الكلام، ذلك بأن قولك: «قرأت الكتاب» لا يعني إلا معنى واحد ظاهر هو قراءتك الكتاب، على حين إذا قال قائل عن امرأة: «نؤوم الضحى»[56] فإن القائل يقصد أولا إلى أن هذه المرأة هي فعلا كثيرة النوم في الضحى، وهذا هو المعنى (أو المعنى الأول)، كما يقصد في

---

[54] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص.200، تحقيق: محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، القاهرة، ط.3، 1366

[55] الجاحظ، البيان والتبيين، 1.9-8. وانظر أيضا أبا علي المرزوقي، شرح ديوان حماسة أبي تمام، 1. 11، وابن خلدون، المقدمة، 1110-1111، وعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 203، 204، 206، 207.

[56] م.س.، ص. 202-203

الوقت ذاته، وهو الأهمّ والمراد في قوله، إلى أن هذه المرأة موسرة مخدومة لا تحتاج إلى الإبكار للقيام بشؤون البيت؛ وهذا هو معنى المعنى (أو المعنى الثاني).

وكان النّقاد والأدباء الغربيّون التقليديّون أنفسهم يرون بمعنويّة الألفاظ المصطنعة في الكتابة، وأنّها تمثل أساس العمل الأدبيّ؛ فلم يكن «الأدب العظيم، في رأي الشاعر الأمريكيّ إزرا بوند (Ezra Pound, 1885-1972) وبكلّ بساطة، إلاّ حين تُشحَن الألفاظُ بأسمى ما يمكن من المعاني»[57]. لكنّ ناطالي صاروط تتساءل في شيء من السّخرية البادية من هذه المقولة قائلةً: «لكن أيّ معنى؟ وكلّ السّؤال هنا...»[58].

وكان الجاحظ، على عكس عبد القاهر الجرجانيّ، لا يرى في المعاني إلاّ أنّها أفكار مطروحة في الطّريق؛ وهي يمكن أن تقع لجميع النّاس[59]. وهذه هي النّظريّة التي طبّقتها المدرسة البنويّة بخاصّة، ومدارس النّقد الجديد بعامّة (دون الادّعاء بأنّ هذه المدرسة تأثرت بمقولة الجاحظ فبلورتها؛ ولكنّ الذي أودّ قوله للذين يرفضون عبقريّة العرب، من العرب أنفسهم، أنّ هذه حقيقة تاريخيّة، ولا يمكن لأحد إنكارُها؛ فقد سبق الأدبُ العربيّ الأدبَ الغربيّ إلى تناول كثير من القضايا، ومنها النّقد البنويّ، ومسألة اللّفظ والمعنى؛ كما تعترف بذلك الموسوعة العالميّة نفسُها)[60].

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ المدرسة البنويّة ترفض معنويّة اللّغة، بل ترى، كما يذهب إلى ذلك بارط، أنّه من العسير التّسليمُ بأنّ نظام الصّور والأشياء التي المدلولاتُ فيها تستطيع أن توجد خارج اللّغة؛ وأنّ عالم المدلولات ليس شيئاً غير عالم اللّغة[61].

---

[57] N. Sarraute, op. cit., p. 30.
[58] IBID.

59. الجاحظ، الحيوان، 3. 131-132.

[60] **Etiemble, Critique littéraire, in Encyclopaedia universalis, t.II,p. 131.**
[61] **Cf. R. Barthes, in Jeanne Martinet, La sémiologie, p.107-108.**
وينظر أيضا عبد الملك مرتاض، المسألة اللغوية والكتابة، في «الكتابة من موقع العدم»، ص. 41-65، الرياض، 1999

وكذلك ألفينا المدرسة البِنَويّةَ ترفض أهمّ القيم التي كان النّقد التّقليديّ ينهض عليها؛ ومنها رفض التّاريخ، وفكرة المؤلّف والمناداة بموته، ورفض المرجعيّة الاجتماعيّة للإبداع؛ ثمّ رفْض معنويّة الألفاظ وعدّ اللّغة مستقلّةً بنفسها، غير مفتقرة إلى سَوائها.

<><><><><><><><>

الفصل الثامن

في نقـــد النقّد

أولاً.حول مصطلح «نقد النقّد»:

تعـني «سـابقةُ» «Meta» ذاتُ الأصـل الإغريقـيّ، التّعـاقب، والتّغيير، والمشاركة. في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانيّة، غيرَ مـا تعنيه في العلوم الطّبيعيّة؛ وهي تعني في مصطلحات تلك العلوم معنى «ما وراء»، أو «ما بعد»، أو «ما يجاوز»، أو «ما يشمل» بالقياس إلى شيء من الأشياء، أو علم من العلوم.

ولقد جرت عادة النّقّاد العرب المعاصرين أن يترجموا هـذه السّابقة الإغريقيّة (Meta) التي استعملت في اللّغة العُلمانيّـة (La langue savante) في حقول المعرفة لدى الغربيّين إلى مصطلح «ما وراء»، أو إلى «ما بعد». والحق أنّها لا تخلو من غموض وإشكال في مثل هذه الاستعمالات، ذلـك بـأنّ دلالة هـذه السّابقة في العلوم الإنسانيّة تعني الإخراج والإبعاد، كما تعني الاحتواء والإدخال. فإلى أيّ المعنيَيْن يراد؟ فهل إلى الأوّل أم إلى الآخر؟ وأيّهما أليق بالمقام؟

إنّ «الميتا»، في استعمال العلوم الإنسانيّة، تعني انْضياف شيء أو علم الى آخر أثناء التّهامش والتّجاورة فيلتحق شيءٌ بشـيء، أو يتسرّب علمٌ في علم، أو يتشخّص معنىً في معنىً آخر، وذلك لاقتضاء العلاقة المعرفيّة. فتصبح اللّغة التي تتحدّث عن اللّغة، مثلاً، بمثابة هذه اللاّحقة الإغريقيّة التي تضاف إلى علم ما، أو

تُعزى إلى شيء ما. ونصل، هنا، إلى صلب المعضلة الإستعماليّة فنتساءل: هل نقول للّغة الثانية «ما وراء اللّغة»، أو «ما بعد اللّغة»، وهو الاستعمال الجاري؟ وهل اللّغة الثانية شيءٌ يقع خارج إطار اللّغة الأولى حقًّا؟ وما معنى أنّنا نتحدّث عن نقد، أو عن لغة نقد، بنقد على هامشه، أو من حوله، فنفصِل الثاني عن الأوّل باستعمالنا مصطلح «ما وراء»؟ وهل إذا تحدّث ناقد محترف، عن ناقد محترف آخر، نُقْدِمُ نحن على عَدِّ عمل الثاني منفصلاً عن عمل الأوّل؟ أم تعني عبارتا: «ما وراءَ»، و«ما بعدَ» شيئاً غيرَ ذلكما؟ أم يجب أن نبحث عن إيجاد معادل لهذا التّعبير، أو مقابل لذلك المعنى بمصطلح آخر؟...

وإذا كان الفلاسفة المسلمون، في أوْج ازدهار الحضارة العربيّة الإسلاميّة، ترجموا مصطلح «الميتافيزيقا» بمصطلح عربيّ جميل ودقيق، وهو «ما وراء الطّبيعة»؛ فلأنّ ذلك المصطلح الإغريقيّ يعني ذلك فعلا. أمّا أن نأتي نحن إلى اللّغة النّقديّة الجديدة التي تتحدّث عن لغة رواية أدبيّة فنطلق عليها «ما وراء اللّغة»، فإنّ ذلك لا يعني، في رأينا، غيرَ العيِّ والفَهاهَة، والقصور والرّكاكة.

ويمكن أن نستعمل لذلك المعنى مثل مصطلح «اللّغة الواصفة»، أو «اللّغة الحاويَة»، أو حتّى «لغة اللّغة» أو «كتابة الكتابة» (والمصطلحان الإثنان الأخيران من اقتراحنا)؛ وذلك كما ترجم سامي سويدان مصطلح « Critique de la critique » إلى مصطلح «نقد النّقد»[1]، فتقبّله ذوق النّقّاد العرب المعاصرين تقبّلاً حسناً. ونحن، في الحقيقة، نتساءل عن العلّة التي حملت طودوروف على أن يتنكّب في استعماله عمّا كان يفترض أن يستعمله وهو « Métacritique » الجاري في استعمالاتهم اللّغويّة

---

[1] هو العنوان الذي اختاره لترجمة كتاب طودوروف، وصدر ببيروت عن منشورات مركز الإنماء القومي، 1986. والعنوان الأصلي باللغة الفرنسيّة هو: «Critique de la critique» (Roman d'apprentissage)، وصدر بباريس عام 1984.

الجديدة كقولهم: « Métalangage ». ولعلّ العُجمة البلغاريّة هي التي نأتْ بـه عن استعمال ما يستعمله القوم في الفرنسيّة الجديدة.

ولقد كـان علمـاء الكـلام المسلمون منـذ القِـدَم، وعلمـاء الأشعريّة خصوصـاً، صاغوا، في الحقيقة، مصطلحاتهم على هذه الطّريقة فكانوا يقولون: «زمان الزّمـان»؛ فكانوا إذا أرادوا إلى تراكب الأزمنة واتّصالها قالوا: «زمـانُ زمـانِ الزّمـان»[2]، ولعلّـها السّيرة التي تمكّن لدلالـةِ مثـلِ هـذه التّركيبـات في التّصاعد إلى مـا لا نهايـة ابتغـاء التّنظير لحقول المعرفة والإيغال بها إلى أبعد الحـدود الممكنـة. كما كـان عبـد القـاهر الجرجانيّ اصطنع، لأوّل مرّة في العربيّة، مصطلح «معنى المعنـى».[3] والحقّ أنّ هـذه هي السّيرة التي يصطنعها النّقّاد –المنظّرون– الغربيّون؛ وذلك حين يقولون عن اللّغـة الثّالثة التي تتراكب مع لغة ثانية: «Méta-métacritique». والذي يظـاهر الغربيّيـن على التّصرّف في هذه السّابقة أنّها تـدلّ، مـن بـين مـا تـدلّ عليـه، علـى التّعـاقب؛ فيكون «نقد النّقد»، أو (Métacritique) وارداً بمعنى النّقد الثـاني الـذي يكتـب عـن الأوّل، فإن قلنا، وقياساً على ذلك، «نقدُ نقدِ النّقدِ»، مثلاً، فإنّ هذه العبارة المركّبـة تكون واردةً بمعنى النّقد الثالث الذي يجب، أو يمكن، أن يكتب عن الثاني. وواضح أنّ هذه العبارة المركّبة تفيد التّعاقب لا الأفضليّة التي تظلّ شأناً آخر.[4]

---

[2] ينظر أبو محمّد علي بن أحمد بن حزم الظّاهري، الفصل في الملل والأهواء والنّحل، 5. 49-50.

[3] والواقع أنّ عبد القاهر الجرجانيّ كان لمح إلى مسألة نقد النّقد من خـلال تناوله مسألة معنى المعنى، والكـلام الأول والكلام الثاني، في مواطن مختلفة من كتابه «دلائل الإعجاز». ولقد عبّر عبد القاهر الجرجانيّ عـن بعض هذه المسألة اللّطيفة، وذلك في معرض تحليله لقوالهم المسكوكو: «نؤوم الضّحى»: «فههاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذلك المعنـى إلى معنـى آخر». الجرجـاني، دلائـل الإعجـاز، ص 203.

[4] ينظر عبد الملك مرتاض، علامات، جدة، ج15 م4، مارس 1995، ص. 195 وما بعدها.

وإذا رأيت الفلاسفة العرب المسلمين أطلقوا على المصطلح الفلسفي الأرسطي «Métaphysique»[5] مصطلح «ما وراء الطبيعة» فلدلالته على ذلك فعلا في أصل الاستعمال المعرفي الإغريقي، كما أومأنا إلى ذلك من قبل. فالطبيعة هي ما هو مرئي ومعروف في العالم؛ لكن تكلف البحث فيما بعد ذلك، أو فيما وراء ذلك؛ يندرج ضمن التعلق بما لا يعرف على وجه اليقين المطلق. فهو، إذن، ناد عن نطاق طبيعة الأشياء المرئية والمحسوسة. على حين أن ترجمة النقاد العرب المعاصرين العبارة الفرنسية: «Métacritique»، مثلا، بمصطلح «ما وراء النقد»، أو بـ«ما بعد النقد»؛ وذلك كما يطلقون على: «Métalangage» قولهم: «ما وراء اللغة»، أو «ما بعد اللغة» هو من العي والفهاهة بمكان. ذلك بأن «الميتا» سابقة إغريقية تعني في حقل العلوم الإنسانية والفلسفية بالذات، غير ما تعنيه في الكيمياء العضوية مثلا. فهي تعني في الحقول الإنسانية الاحتواء[6]، أكثر مما تعني الإبعاد والإخراج. من أجل ذلك لا نعتقد أنه يكون أي معنى دقيق لقولهم: «ما وراء اللغة»، أو «ما وراء النقد»[7]. وقد يكون من الأفضل استعمال ذلك تحت مصطلح: «لغة اللغة»، و«نقد النقد». والمصطلح الأخير جارينا فيه الذين استعملوه قبلنا. وقد كنا رأينا أن مثله كان متداولا في لغة العلماء العرب المسلمين القدماء («زمان الزمان»، و«معنى المعنى» إلخ...).

هذا كله والأمر يتمحض للشق الأول من عنوان المقالة. وأما ما يتمحض منه للشق الآخر، فإنه لا مناص من البحث في شأنه في أصلين من أصول المعرفة؛ في

---

[5] أصل هذا المصطلح بالإغريقية: «Meta ta phusika»، ويعني بالفرنسية: «Après la physique» أي «ما بعد الطبيعة». ويعني بمفهوم المصطلح، كما هو معروف لدى الفلاسفة، التأملات الفلسفية التي تتخذ من المعرفة المطلقة للكون من حيث هو كون، ودراسة الأسباب والمبادئ الأولى؛ موضوعا لها.

[6] ينظر ملحق: Grand Robert, Subsumer.

[7] عبد الملك مرتاض، م.م.س.

المعرفة العربيّة القديمة، وفي المعرفة الإغريقيّة القديمة أيضاً. تأتي ذلك ابتغاء التأسيس والتأصيل.

فأمّا في المعرفة النّقديّة العربيّة فقد أخذوه من لغة الصّيارفة العرب الذين كانوا يختبرون العُمْلة الفضّيّة (الدّرهم) بتَنْقادِها أهي زائفةٌ أم صحيحة. فالأصل في المعنى الأوّل للفظ «النّقد [هو] تمييزُ الدّراهم وإعْطاؤُكَها إنساناً، وأخْذُها الانتقادُ. (...) ونقَدْتُ الدّراهم وانتقدتُها: إذا أخرجت منها الزّيْف»[8].

فمعنى النّقد في المصطلح الأدبيّ العربيّ القديم، أي حين تأسيسه معرفيّاً لأوّل مرّة في اللّغة النّقديّة، كان يعني تمييز شيء من شيء آخر؛ أو اختبار حقيقة شيء لمعرفة قيمته؛ ومن ثَمّ لتجنّب الوقوع في خديعة مادّيّة (تَنقادُ الدّرهم لاختبار زَيْفه من صحّته). وقد انبنى على ذلك معنى الجودة والرّداءة في مفهوم النّقد العربيّ القديم المتمحّض لنّصّ أدبيّ ما؛ كثيراً ما كان يقتصر على الشّعر وحدَه. فمفهوم النّقد في الاستعمال القديم، ولا يزال الاستعمال التّقليديّ إلى يومنا هذا يتكلّف الممارسة النّقديّة تحت هذا المعنى، إنّما يعني «اختبار» نصّ أدبيّ لمعرفة مدى ما فيه من جودة، أو رداءة؛ وبمقدار ما تغلب الجودة على الرّداءة (والمعضلة كيف يمكن تحديد هذه الجودة؟ وعلى أيّ أساس؟ وما طبيعة هذا الأساس؟ وكيف يقع الاتّفاق على منطلَق هذا الأساس؟...)؛ يقع تصنيف النّصّ المختبَر، أو المقروء.

وكان «الاختبار» يتمّ باتّخاذ أدواتٍ بسيطة يُقْتَرَأ بها النّصُّ؛ وكانت غالباً ما تنهض على ثلاثة مستويات؛[9] وذلك كما يمثُل في جملة من الممارسات المتمحّضة لتحليل النّصّ الشّعريّ ونقده مثل شرح المعلّقات السّبع للزّوزنيّ، وشرح ديوان الحماسة لأبي عليّ المرزوقيّ.

---

[8] ابن منظور، لسان العرب، نقد.

[9] ينظر عبد الملك مرتاض، الكتابة التّحليليّة بين التّراث والحداثة، مقال منشور في المجلّة العربيّة للثقافة، المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، ع.24، مارس 1993 (ص. 170–186).

وكانت هذه المستويات الثلاثة تتناول في الغالب:

1. تحويل نسْج النّصّ من الصَّوْغ الشّعريّ العموديّ (الوزن والقافية) إلى الصَّوْغ النّثريّ المبسّط كما يمثل ذلك في عمل الزّوزنـيّ، والصّوغ الجميـل الرّاقـي الـذي يحـاول أن يلامس مستوى الشّعريّة، وهو يحلّل النّصّ الشّعريّ، كما يبدو ذلك في عمل المرزوقـي في شرح ديوان الحماسة. ولعلّ من المفيد التّمثيل لهذا المزعـم ولـو بنمـوذج واحـد مـن كتابة أبي عليّ المرزوقي لدى شرْحه أحدَ أبيات جابر بن ثعلب الطّـائيّ الـذي يقـول في مطلع مقطّعة ممّا اختار له أبو تمّام:

وقامَ إليّ العاذِلاتُ يَلُمْنَنِي   يَقُلْنَ: ألاَ تَنْفَكُّ تَرْحَلُ مَرْحَلاَ؟[10]

حيث ينثر المرزوقيّ هذا البيت بنسج أدبـيّ جميـل النّسْـج، إلى حـدّ الأسْر، فيقول: «انتصب اللّوائمُ عاتباتٍ عليّ، سائقاتِ العُنفَ إليّ، قائلاتٍ: ألا تزال ترحـل ارتحالاً فلا تستقرّ لك دار، ولا يُقرَّبُ لك مَزار، ولا يُحطُّ عن راحلةٍ رَحْلٌ؟»[11].

2. شرح الألفاظ أو التّعابير التي يعتقد محلّل النّصّ الشّعريّ أنّها غريبـة علـى القارئ حتّى يمكّنه من مفتاح فهم النّصّ.

3. تخريج المسائل النّحويّة التي تساعد على فهم النّصّ؛ كقول المرزوقـي حـول تحليل هذا البيت نفسه: «ومرحلاً: انتصب علـى المصـدر؛ كمـا تقـول: أمـا تنفكّ تخرج مخرجاً، وتبعُدُ مُبْعداً؟ (...) وموضع «يَلُمْنني»: موضـع الحـال و«يقُلْـن»: في موضع البدل من «يلُمْنني»».[12]

في حين أصبح النّقد في العصر الحديث مذاهبَ وتيّـاراتٍ تقـوم علـى خلفيّـات معرفيّة وفلسفيّة تنطلق منها في صوغ نظريّاتها. فـالنّقد لم يعُـدْ مجـرّد إصـدار أحكـام ساذجة أو متحيّزة، أو حتّـى نزيهـة و«موضوعيّـة»، ولكنّـه أمسـى ممارسـة معرفيّـة

---

[10] أبو عليّ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، 1، 304، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون

[11] م.س.

[12] م.س.

شديدة التّعقيد؛ ولا تجتزئ بإصدار الأحكام الجاهزة للنّصّ الأدبيّ أو عليه، ولكنّها تعمد إلى تحليل الظّاهرة الأدبيّة، ضمن جنسها الأدبيّ، وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفيّة التي بعضُها تأويليّ، وبعضُها جماليّ، وبعضها فلسفيّ، وبعضها أسلوبيّ، وبعضها لغويّ، وبعضُها إديولوجيّ، وبعضها أشياءُ أخراةٌ... لقد أمسى النّقد الأدبيّ جهازاً معرفياً لا ينفكّ يتعقّد ويتعمّق كلّما أوغلْنا في المعرفة الإنسانيّة المتطوّرة، ومن ثمّ كلّما تقدّم الزمن بنا إلى أمام...

وعلى أنّ مصطلح «نقد النّقد» في اللّغة العربيّة قد يفهم منه أنّه يعني أنّ النّقد الثّانيّ يسعى إلى نقد النّقد الأوّل الذي يكتب عنه بنيّة الغمْز والتّهجين، وبدافع النّعْي والتّنقيص؛ وهو أمر غير وارد في أصل المفهوم الغربيّ القائم على استعمال السّابقة الإغريقيّة التي تعني الاحتواء والإيعاء، أو المجانبة والمُهامشة؛ دون أن تعني، على وجه الضّرورة، كبير عناية بتسليط الضّياء على النّقائص المنهجيّة، والضّحالة المعرفيّة، والغثاثة التي قد تعتور أفكاره، والضّحالة التي قد تُقارف نظريّاته، والتي يمكن أن تقوم عليها أصول نزعة نقديّة ما. فالنّقد الثّاني الذي يُكتب عن الأوّل، أو الثّالث الذي قد يُكتب عن الثّاني، أو حتّى الرّابع الذي قد يُكتب عن الثّالث (لا يمتنع ذلك نظريّا) ليس بالضّرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضّياء على أصول المذهب النّقديّ وتبيان أصوله المعرفيّة، وتوضيح الخلفيّات التي تستمدّ منها مرجعيّاته: على المستويَيْن المعرفيّ والمنهجيّ جميعاً. ويمكن أن نتخيّل أنّ مثل هذه الكتابة يمكن أن تتناول أيضاً مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبيّ، المحلّيّ والعالميّ معاً، وإلى أيّ حدّ يكون، إذن، قابلاً للاندماج في النّظريّة النّقديّة العامّة... لكنّ «نقد النّقد» العربيّ - المعاصر - ، وذلك في تقديرنا نحن على الأقلّ، يتمّ غالبا بإبداء المعارضة لموقف نقديّ على نحو ما، وقلّما نلفيه يتسامى إلى البحث في أصول المعرفة النّقديّة على نحو

منهجيّ عميق. ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ العالم العربيّ، على عهدنا هذا، يمتلك نقّاداً كباراً، ولكنّه لا يمتلك نقداً كبيراً.

والذي يُلاحَظ أنّنا نصادف كثيراً من الكتابات النّقديّة في الشّرق وفي الغرب، في القديم وفي الحديث، تمارس، في الحقيقة، موضوع نقد النّقد؛ لكن دون أن تُدْرجَ نشاطها تحت عنوان: «نقد النّقد» على الوجه الصّريح. ويبدو أنّ ذلك لم يكن صراحةً، في الكتابات النّقديّة، إلاّ مع عمل تزفيتان طودوروف في كتابه المترجم إلى العربيّة: «نقد النّقد». وإلاّ فإنّنا نتصوّر أنّ جميع الكتابات التي تتناول نظريّة نقديّة ما، أو ناقدا منظّراً ما، يمكن أن تُصنَّف في إطار مفهوم «نقد النّقد»؛ ذلك بأنّ النّقد، انطلاقاً من هذا المنظور، سيتمحّض للكتابات التي تكتب مباشرة عن النّصوص الأدبيّة بأجناسها المختلفة، وربّما للكتابات التي تتناول تاريخ النّقد، ولكن بدرجة أدنى. والذي يعود إلى كتاب «مقالات نقديّة» لرولان بارط يتصادف مع جملة من الأعمال التي يمكن أن تنضوي تحت مفهوم النّقد مثل مقالته: «الأدب الأدبيّ»، و «لا وجود لمدرسة ألان روب قريي»، و«جواب كافكا»... على حين أنّ هناك مقالاتٍ أخراةً في هذا الكتاب نفسه يمكن أن تُصنَّف في جنس «نقد النّقد»[13] صراحة...

ولَمّا كان هذا الموضوع أسنى واسعاً عريضاً، إذا نحن عالجناه من مفهوم هذه الزّاوية، ثمّ لَمّا كانت طبيعة هذه الكتابة لا ينبغي لها أن تجاوز طورها، فتمرّق من مجال حجم الفصل إلى مجال حجم الكتاب، فإنّنا نودّ أن نجتزئ بتناول أربع تجاربَ فقط -ممّا نعتقد أنّه يعتزي إلى جنس «نقد النّقد»-: تجربتين إثنتين من نقد النّقد العربيّ، وتجربتين إثنتين أُخْرَيَيْن من نقد النّقد الفرنسيّ. ولْنكن التّجربة النّقديّة العربيّة من كتابات عليّ بن عبد العزيز الجرجاني من القدماء، ومن كتابات طه حسين من المعاصرين. على حين أنّنا ارتأينا أن نتناول بعض النّماذج، بالقياس

[13] لمّا كان «النّقد الأدبيّ» مصنّفاً على أنّه جنس من أجناس الأدب، فلا يمتنع، لدينا، أن يمسي «نقد النّقد» جنساً أدبيّاً قائماً بذاته.

إلى التّجربة الفرنسيّة في مجال نقد النّقد، من كتابات رولان بارط، وتزفيتان طودوروف.

ثانياً. تجربة نقد النّقد لدى عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ:

إنّ الذي سيعترض على أن يكون قدماء النّقّاد العرب مارسوا «نقد النّقد» عليه أن يكون شجاعاً ليُنكر، قبل ذلك، أن يكون العرب قد مارسوا، حقّاً، نقداً أدبيّاً على الإطلاق. ذلك بأنّ النّقد لا يمكن أن يكون، ثمّ لا يكون من حوله نقدُ نقدٍ. وإنْ جرُؤ هذا المعارض على مثل هذا الادّعاء فإنّه، حينئذ، لا يكون أكثر من مُتمحّل مُتحامل، ومُناوئ مُكابر؛ ذلك بأنّ الأوربيّين أنفسَهم يعترفون بوجود نقد عربيّ قديم ممثَّلاً في جملة من النّقّاد منهم ابن قتيبة حيث تزعم الموسوعة العالميّة أنّه ليس مؤسّس النّقد العربيّ فحسب؛ ولكنّه يُعَدّ أيضاً أبا البنويّة؛ فهو بالقياس إليها أبو عُذرها[14].

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ النّقد العربيّ القديم: سواء في اتّجاهه العربيّ الخالص (ابن سلاّم الجمحي [ت.231هـ.]، وأبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة [ت.296هـ.]، وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ [ت.255هـ.]، وأبو هلال العسكريّ [ت.1005م.]، وأبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا العلويّ [توفّي 322 هـ-934م.]، وأبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمديّ [ت.370هـ-981م.]، وعلي بن عبد العزيز الجرجانيّ [ت.392 هـ.]، وأبو عليّ الحسن بن رشيق المسيليّ القيروانيّ [ت.456هـ.])، وسواؤُهم؛ أم في اتّجاهه المتأثّر بالثقافة اليونانيّة (مثل قدامة بن جعفر [ت. 948م.]، ومثل عبد القاهر الجرجانيّ -في بعض تعريفاته للشّعر خصوصاً- [ت.474هـ.]، وأبي الحسن حازم القرطاجنّي [ت.684هـ-1285]،

[14] Cf. Etiemble, Critique littéraire, in Encyclopædia universalis, t. II, p.131.

وسوائهم... أثرى المعرفة النقدية العالمية وأضاف إليها معرفيا وجماليا؛ وسواء علينا أكان ذلك في إطار الاتجاه الأول، أم في إطار الاتجاه الآخر.

ولما كان أمر النقد العربي القديم ثابتا غير مدفوع، وواردا غير مرفوض؛ فقد وجب أن يتولد عن وجود النقد المكتوب عنه، الناشئ من حوله؛ وهو «نقد النقد». ويمكن للباحث أن يرصد جملة من الكتابات النقدية العربية القديمة فيصنفها في إطار «نقد النقد»؛ وذلك على الرغم من أن الكتابات النقدية العربية المعاصرة ومن أهمها ما كتبه محمد مندور[15]، لم تكد تميز في تلك الكتابات بين ما هو نقد، وبين ما هو نقد نقد. ونحن نرى أن كثيرا من النقاد القدماء مارسوا كتابة نقد النقد إما تحت مفهوم النقد، وإما تحت السرقات الأدبية، وإما تحت رواية أقوال وآراء نقدية لعلماء لم يكتبوها لكنها عرفت لهم، وعزيت إليهم، ثم وقع التعليق عليها من آخرين لدى التدوين...

ويمكن أن نتوقف لدى نص كان كتبه علي بن عبد العزيز الجرجاني؛ وقد رأينا أنه يتصنف، بحق، أو باحتمال على الأقل، في حقل «نقد النقد». فلقد كان الشيخ، في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي؛ وأن ما اتهم به النقاد كثيرا من الشعراء في العهدين الأموي والعباسي من أنهم لم يزيدوا على أن شنوا الغارات الشعواء على نصوص الشعراء الذين سبقوهم، أو حتى عاصروهم فسرقوها بتضمينهم إياها، إما فكرة، وإما لفظا؛ لم يكن، في كثير من الأطوار، إلا ضربا من الوهم. ولقد سادت نظرية السرقات في النقد العربي القديم طوال القرون الثاني والثالث والرابع للهجرة، على الأقل (ويبدو أن الحركة الفكرية كانت أنشط في الملتقيات والمجالس والنوادي أكثر مما كانت مجسدة في الكتابة التي ظلت قليلة؛ وذلك حيث نجد جملة من النقاد يردون على الآراء المناوئة دون أن تكون مسجلة بالكتاب؛ كما يمثل

15 يراجع محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب،

ذلك في كتاب «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للآمدي، وفي كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» لعليّ بن عبد العزيز[16]. وجاء القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ فاجتهد في إثبات نظريّة مخالفة للنظريّة السائدة التي لم تكن تخلو من سذاجة. ولقد أثبت الجرجانيّ أنّ هناك أفكاراً مشتركة بين النّاس، بين قدمائهم ومحدثيهم؛ وأنّ هناك أموراً يمكن أن تنضوي فيما يجوز أن يطلق عليه توارد الخواطر؛ وأنّ اللّغة مشتركة بين الأدباء يغترفون منها كما شاء لهم هواهم، ولا يجوز أن نتّهم شاعراً بالسّرقة لمجرّد ملاحظة وجود جزء من فكرة كانت وردت في شعر غيره، أو لمجرّد وجود لفظة كان استعملها سِواؤه في شعره من قبل. ونحن نرى أن كتابة الجرجانيّ النّقديّة من هذه الزّاوية كانت ممارسة متقدّمة في التّبشير بنظريّة التّناصّ التي لم تتبلور في الفكر النّقديّ الغربيّ الجديد إلاّ في أواخر القرن العشرين[17]. ذلك بأنّ النّقد العربيّ القديم حين كان يذكر مصطلح السّرقات إنّما كان يذكره «من باب التّهجين؛ وكان (...) لا يتورّع في تشريح كلّ أجزاء القصيدة الواحدة (ولا سيّما إذا صدرت عن شعراء مشهورين كأبي الطّيّب وأبي تمّام...)، وتتبّع ألفاظها، وتقصّي أفكارها»[18]. وكان النّقّاد العرب الأقدمون، قبل عليّ القاضي الجرجانيّ لا يرعوون أن يوازنوا أيّ تشابه بين النّصّ المطروح «للمراقبة» النّقديّة، وأيّ نصّ شعريّ سابق، مهما تكنْ درجة التّشابه ضعفاً وشكّاً. «فكان أولئك النّقّاد يشغلون أذهانهم بهذا القشور عوض دراسة النّصّ وتفجيره من الدّاخل»[19].

---

16 يذكر عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ طائفة من هؤلاء الذين كانوا يروّجون لنظريّة السّرقات الشّعريّة، ومنهم أحمد بن أبي طاهر، وأحمد بن عمّار وكانا قد اختصّا في تتبّع سرقات أبي تمّام؛ ومهلهل بن يموت وكان قد جاء بالطّوائل حول شعر أبي نواس، ينظر كتاب الوساطة، ص 209.

17 ينظر عبد الملك مرتاض، فكرة السّرقات الأدبيّة ونظريّة التّناصّ، منشور في علامات، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ج1، م1، 1991، ص 69-92.

19 م س، ص 72.

يقول عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ في معرض الدّفاع عن الأفكار المشتركة، والتّشابيه التّقليديّة في الشّعر العربيّ القديم:

«قد أنصفناك في الاستيفاء لك، والتّبليغ عنك، ولسنا نُنكر كثيراً ممّا قلته، ولا نردّ اليسير ممّا ادّعيته، غير أنّ لخصمك حُججاً تقابل حُجَجَك، ومقالاً لا يقصّر عن مقالك (...).

فمتى نظرت فرأيت أنّ تشبيه الحَسَن بالشّمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشّجاع الماضي بالسّيف والنّار، والصَّبّ المستهام بالمخبول في حيرته (...) أمور متقرّرةٌ في النّفوس، متصوَّرةٌ للعقول، يشترك فيها النّاطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشّاعر والمُفحَم: حكمت بأنّ السّرقة عنها منتفية، والأخذ بالاتّباع مستحيل ممتنع، وفصلت بين ما يشبه هذا ويُباينه، وما يلحق به وما يتميّز عنه. ثمّ اعتبرتَ ما يصحّ فيه الاختراع والابتداع، فوجدت منه مستفيضاً مُتداولاً متناقلاً لا يُعدّ في عصرنا مسروقاً، ولا يُحسب مأخوذاً.

ولم أردْ هذه بأعيانها دون غيرها. ولم أوردْها إلاّ دلائل على أمثالها. فإذا اعتبرتها تصنّفتْ لك صنفيْن: إمّا مُشتركٌ عامّ الشّركة، لا ينفرد أحدٌ منه بسهم لا يُساهَم[20] عليه (...). وصنفٌ سبَقَ المتقدّمُ إليه ففاز به، ثمّ تُدُووِلَ بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأوّل في الجلاء، والاستشهاد، والاستفاضة على ألسُن الشّعراء، فحمَى نفسه عن السّرق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ...»[21].

فعليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ في هذا النّصّ الذي اختصرناه حتّى لا يجاوز الاستشهاد طوره، يردّ على ناقد سبقه، أو معاصر له، إلى تقرير حكم في مسألة السّرقة الأدبيّة التي كان النّقّاد يصبّون على الشّعراء في العهد العبّاسيّ الأوّل، فيما يبدو، أسواطاً من العذاب الغرام، ويشنّون عليهم حملات منكرة في كلّ ناد، فمَن

---

[20] لا يُقارَع

[21] عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، 183-185.

لذلك الناقد -ومن خلاله لكل النقاد الذين كانوا لا ينفكون يشيعون تلك الأفكار، ويلوكون ألسنتهم بتلك النظريات- بأن ما كل من استعمل لفظا كان استعمله شاعر قبله سارق، ولا كل من تناول فكرة كانت تنوولت من قبل يعد مقلدا، أو يصنف ساطيا؛ فبين ما يمكن أن ينضوي تحت السرق الصراح، وما هو مشترك بين الأدباء جميعا؛ ومن ذلكم اللغة والأفكار المطروحة في الطريق، على حد تعبير أبي عثمان الجاحظ[22]:

فالأولى، أن الجرجاني في هذا التنظير المبكر، ليس في النقد العربي القديم فحسب، ولكن في تاريخ النقد الإنساني من حيث هو، يكشف عن فكر ثاقب، وذكاء خارق؛ فيستنبط، من حيث لا يشعر، نظرية حديثة -وذلك برده لنظرية السرقات الأدبية التي كانت تشغل أذهان الناس على عهده- هي نظرية التناص. فليست نظرية التناص إلا بعض ما يرد في هذا النص الذي استشهدنا به.

ولا نعتقد أنه يحق لأحد من الناس أن يعترض على نقدية نقد هذا الكلام، ما دام، فعلا وحقا، ينسج حول نقد سابق في الزمان، ثابت في الوجود. فهو يبني عليه؛ ولا ينطلق من ذهن خال، ولا يتحدث عن نص بعينه؛ وإنما يتحدث عما قيل حول نص من قبل؛ فيعترض عليه باعتبار، ويقر بعضه («ولسنا ننكر كثيرا مما قلته، ولا نرد اليسير مما ادعيته») باعتبار ثان، ويوضح بعض المسائل اللطيفة فيه باعتبار آخر.

والثانية، أن الجرجاني يناقش الناقدين السابقين، أو المعاصرين، (وهم الذين كانوا يتشددون أكبر التشدد في مسألة السرقات الشعرية، حتى إنهم كانوا يعدونها من الكبائر الأدبية؛ فلم يكن ينجو من تمحلاتهم ولا ادعاءاتهم وأباطيلهم شاعر واحد): نقاشا هادئا، ورزينا رصينا؛ ويذكرهم بأمور كانت، في الحقيقة، مقررة لدى

---

[22] ينظر كتاب الحيوان، 3. 131.

بعض النقاد الكبار قبله جرى عليها الشعراء العرب، فطبعت الذوق الأدبي العام وصقلته لدى العرب؛ كما يبدو ذلك فيما كان كتبه ابن طباطبا العلوي (ت.هـ.322، في حين توفي علي بن عبد العزيز الجرجاني عام 392هـ.)؛ مسألة التشبيهات المسكوكة التي شاعت في الاستعمال الشعري العربي العام منذ عهد الجاهلية الأولى؛ ولم يكن أحد يتهم شاعرا لأنه شبه الشجاع بالأسد، ولا الجميل بالشمس، ولا الجواد بالبحر، ولا الماضي في الأمور بالسيف...

وانطلاقا من هذا الموقف الحضاري الذي يجسد الذوق العربي في أرق لطائفه، وأشف دقائقه، كان يجب التمييز بين الشاعر المقلد المحروم، والشاعر الخنذيذ الذي لم يكن يكرر بعض الأمور في تشبيهاته أو تعبيراته ليس من باب البكاءة والقصور، ولكن من باب الجريان في إطار الذوق الأدبي العام لدى العرب طوال القرون الأولى من ظهور الإسلام، فلقد كانت مثل تلك التشبيهات أمورا «متقررة في النفوس، متصورة للعقول».

والثالثة، أننا نلفي الجرجاني يلقن خصمه درسا في أخلاقيات الرأي، وأصول النقد، فهو يتقبل الرأي الآخر، ولكنه ينصح لخصمه أن يأتي هو أيضا ذلك: («غير أن لخصمك حججا تقابل حججك، ومقالا لا يقصر عن مقالك»)، وذلك حتى يمكن توسعة دائرة المعرفة، وإثراء روافدها.

والرابعة، أن على النقاد الذين كانوا يدعون السرقة الشعرية على جملة من كبار الشعراء، وخصوصا على أبي الطيب المتنبي؛ كان عليهم أن يدركوا ضرورة التمييز بين طبائع الأشياء؛ فيفصلوا بين ما يمكن أن يكون سرقا شعريا صراحا، وبين ما يطلق عليه في النظرية السيمائية مصطلح: «التناصية» (Intertextualité): («ثم اعتبرت ما يصح فيه الاختراع والابتداع؛ فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعد في عصرنا مسروقا، ولا يحسب مأخوذا»).

والحق أن عليا بن عبد العزيز الجرجاني عالج مسألة السرقات الشعرية ففصل فيها القول أكثر من أي ناقد عربي قديم، في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقل؛ وقد تكرر ذلك، أو وقع تفصيل القول فيه، في مواطن أخرى من كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه». ولا يسع حجم هذا الفصل لتفصيل القول في أمره أكثر. هذا أمر.

والأمر الآخر أننا نلاحظ أن فكرة نقد النقد تبدو هنا متناولة بصورة مباشرة؛ بحيث يقع الاحتجاج للرأي الجديد أثناء محاولة دفع الرأي النقدي السابق؛ وذلك على غير ما نجد هذا الأمر عليه في الكتابة الغربية، لدى بارط وطودوروف مثلا؛ وذلك لمحدودية الرؤية النقدية في ذلك الزمن الموغل في القدم.

ثالثا. تجربة «نقد النقد» لدى طه حسين:

قد يكون من العقوق الثقافي أن يتناول متناول قضية النقد العربي المعاصر، في أي مفهوم من مفاهيمه، وفي أي شكل من أشكاله، دون أن يمر على طه حسين الذي هز الأدب العربي المعاصر هزا قويا، فرسم بصماته على وجهه، وترك لسانه على صفحته. وقد يتجلى ذلك في كثير من أعماله النقدية التي انصبت في معظمها على الكتابات الأدبية المصرية؛ في حين أننا كنا نود لو أن قلما كبيرا كقلم طه حسين، تناول أعمالا أدبية عربية أخرى. لكن انزواءه على الأدب المصري المعاصر، الذي هو، أولا وأخيرا، ليس إلا امتدادا للأدب العربي على كل حال، لا ينقص من قيمة جهوده النقدية فتيلا.

والذي يعود إلى كتابات طه حسين النقدية، خارج أعماله الإبداعية الخالصة، يلفيها تتراوح بين النقد، ونقد النقد.

ونودّ أن نتوقّف من كتاباته النّقديّة بما نعتقد أنّه يمكن أن يقع تصنيفه تحت مفهوم «نقد النّقد»: لدى مقالته «يونانيّ فلا يُقرأ»[23]. فقد كتب الشّيخ مقالة اعترض فيها على ما كان كتب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم من حيث أمران إثنان:

أوّلُهُما: من حيث الحدودُ الدّنيا من المعايير التي تتيح للمتلقّي أن يفهم عن الباثّ، وأنّ على هذا الباثّ أن يُراعيَ شروطاً معيّنة لتبليغ رسالته للقارئ؛ وإلاّ اغتدت ألغازاً غامضة، وطلاسمَ مُشكلة؛

وآخِرُهما: تناوُل قضيّة الصراع بين القديم والجديد.

ولقد أشار، في مطلع المقالة، إلى السّياق التّاريخيّ لعبارة «يونانيّ فلا يقرأ» في الثّقافة اللاّتينيّة المتخلّفة التي كانت تجهل قراءة اللّغة الإغريقيّة أثناء القرون الوسطى؛ فكان أولئك المتعلّمون إذا صادفوا وثيقة مدبّجة بالحروف الإغريقيّة نبذوها وراءهم ظهريّاً؛ وعلّقوا على ذلك قائلين: «يونانيّ فلا يُقرأ».

والشّيخ حين قرأ مقالة للنّاقدين الإثنين اللّذين ذُكِر اسماهما آنفاً عجِبَ من كيفَ يقرأ نقداً، وهو النّاقد الكبير، وهو المتقن للفرنسيّة ولشيء من اللّغة الإغريقيّة، ثمّ لا يستطيع أن يفهم عنهما ما يكتبان. أفكان ذلك لقصور فيه، أم لإقصار منهما؟ وطه حسين ببراعته الأدبيّة لم يرد أن يجعل العيب فيهما على الوجه الصّريح، ولكنّه لَمَح إلى وجود العيب فيه، مع الإيحاء إلى القارئ، في سخريّة بادية، بأنّ العيب في الحقيقية في النّاقديْن الإثنين، لا فيه...

ولا يتناول طه حسين في هذه المقالة تيّاراً نقديّاً معيّناً فيتعصّب عليه، أو ينتصر له، ولا مدرسة فنّيّة يحلّل أصولها المعرفيّة، ويكشف عن تأثيرها في سوائها؛ ولكنّه وقفها على انتقاد سلوك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس؛ وأنّهما في

---

[23] طه حسين، يونانيّ فلا يقرأ، في: خصام ونقد، ص.90-107.

الغالب كانا يكتبان شيئاً لم يكونا يفهمانه؛ والآية على ذلك أنّ طه حسين لم يستطع فهْمَ ما كتبا، وهو من أفهم الفاهمين... ولا يعقل أن لا يفهم طه حسين نقداً يكتبه معاصروه، وفي بلده، وباللّغة العربيّة: ثمّ يُقْصر هو عن فهمه. وليس يعني ذلك إلاّ أنّ هناك خللاً فكريّاً، أو معرفيّاً ما؛ وأنّ ذلك النّقد المكتوب، هو من الكلام الذي لا يُفهَم: ليس لعمق في أفكاره، ولا لاعْتياص في صَوْغ نظريّاته؛ ولكن لأنّ صاحبيْه اصطنعا جملة من الألفاظ والمصطلحات التي لا تعني شيئاً كثيراً غيرَ التّعمية على الفكر، والإلغاز على الفهم. وربما كان ذلك عائداً، أساساً، إلى أنّ الأفكار المطروحة لم تكن مهضومةً معرفيّاً لدى الكاتبيْن الاثنين. وقد زعم الشّيخ، لَمّا شكّ في مقدرته المعرفيّة، أنّه أعاد قراءة المقال المنشور في جريدة «المصريّة» مرّاتٍ ثلاثاً؛ فلم تشفع له إعادة القراءة ثلاثاً في أن يفهم من المقال شيئاً: «وقرأت المقال للمرّة الثالثة فلم أزدد فهماً، وإنّما وقفت بعد هذه القراءة أسأل نفسي: لمَ لا يكتب الأديبان الكريمان ما يُفْهَم؟ ثمّ أجبت نفسي هذه المرّة بأنّ فهمي هو الذي فلّ حدّه وأدركه الفتور والقصور؛ فعجز عن أن ينفُذ إلى دقائق الأدب وروائعه»[24].

ولعلّ اتّهام طه حسين نفسه بالعجز عن النّفاذ إلى لطائف الأمور، ودقائق الأشياء، لم يكن إلاّ تعريضاً بقصور الكاتبيْن في حسن التّبليغ، ومن ثمّ اتّهامهما بسوء فهم ما كانا يتناولان...

ولا ينتقد طه حسين عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وحدَهما، ولكنّه ينتقد أيضاً، بصورة ضمنيّة، عبّاساً العقّاد الذي ردّ عليهما حين اتّهماه بمُناصرة القديم، وزعْمِهما أنّه يُسيء فهْمَ الأدب من وجهة، وصحيفة «المصريّ» التي نشرت المقال من وجهة أخرى، جملةً واحدةً:

---

[24] طه حسين، يوناني فلا يقرأ، في خصام ونقد، ص 91

«فالأديبان، من غير شكّ، عليمانِ مـاذا يريـدان أن يقـولا، ولـولا أنّ علمـهما بذلك واضح عندهما كلّ الوضـوح، مشرق في نفوسـهما كـلّ الإشراق، لَمـا دفعـاهُ إلى صحيفة «المصريّ» لتنشره. ولولا أنّ الصّحيفة فهمتْـه أوضـح الفـهم، وذاقتـه أحسـن الذوق وأدقّه، لَمّا نشرته، ولما شغلت به النّاس.

ثمّ رأيت الأستاذ العقّاد يناقش الأديبيْن في بعض ما كتبا في شـيء مـن القسـوة القاسية والعنف العنيف، فلم أشكّ في أنّ فهمي قد أدركه القصور والفتور حقّاً. فلـولا أنّ الأستاذ العقّاد قد فهم عن هذين الأديبين لَما ناقشهما في قسوة أو لين...»[25].

فكأنّ الشّيخ يتّهم أربعة أطراف: الطّرفيْن الاثنين اللّذين كتبا، والطّرَف الـذي تلقّى وكتب يناقش مُبدِياً أنّه فهِم الرّسالة المرسَلة، والطّرَف الرّابع الذي كان واسـطة بين المرسليْن والمتلقّي معاً، وهو الصّحيفة التي نشـرت المقـال الغـامض؛ بالقيـاس إلى طه حسين على الأقلّ.

وقد ضرب طه حسين مثلاً بفقرة من المقـال النّقـديّ الغـامض، الـذي يعـترض عليه بالنّقد؛ وهو:

«ولكن صورة الأدب كما نراهـا ليسـت هـي الأسـلوب الجـامد، وليسـت هـي اللّغة؛ بل هي عمليّة داخليّة في قلب العمل الأدبيّ لتشـكيل مادّتـه وإبـراز مقوّماتـه. ونحن لا نصف الصّورة بأنّها عمليّة، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادّة وتشكيلها؛ بل لِمَا تتّصف بـه الصّورةُ نفسُها في داخـل العمـل الأدبـيّ نفسه. فهي حركة متّصلة في قلـب العمـل الأدبـيّ، نتبصّـر بـها في دوائـره ومحـاوره ومنعطفاته، وننتقل بها داخل العمل الأدبيّ من مستوىً تعبيريٍّ إلى مستوى تعبـيريّ آخر حتّى يتكاملَ لدينا البناء الأدبيّ كائناً عضويّاً حيّاً. وبهذا الفهم الوظيفي للصّـورة تتكشّف أمامنا ما بينها وبين المادّة من تداخل وتفاعل ضروريّيْن. فمادّة العمل الأدبـيّ

---

25 م.س.

ليست بدورها معاني -كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة- بل هي أحداث تقع وتتحقّق داخل العمل الأدبيّ نفسه ويشارك التّذوّق الأدبيّ في وقوعها وتحقّقها...»[26].

ولا يملك طه حسين أن يتساءل في شيء من الإنفعال بادٍ: «أعربيٌّ هذا الكلام أم سُرْيانيّ؟ أيمكن أن يقرأه المثقّف ذو الثقافة العميقة الرّفيعة، أو ذو الثقافة المتوسّطة القريبة، فيخرج منه بطائل، ويحصل منه شيئاً يمكن الإكتفاء به والوقوف عنده للتأمّل والمناقشة؟ وما عسى أن يكون هذا العمل الأدبيّ؟ وما عسى أن يكون قلبُه؟ وما عسى أن تكون هذه العمليّات الدّاخليّة التي تقع في قلب العمل الأدبيّ؟ وما عسى أن يكون اشتباك هذه العمليّات وإفضاء بعضها إلى بعض ليكمل بها العمل الأدبيّ ويستقيم كائناً عضوياً حيّاً؟...»[27].

فالأولى، أنّ هذا الكلام الوارد في المقالة النّقديّة الأولى ليس عربيّاً وما ينبغي له. وهو ليس عربيّاً لأنّه لا يُفهم، في رأي طه حسين.

والثانية، أنّ أيّ مثقّف، عميق الثقافة أو سطحيُها، لا يمكن أن يفهم هذا الكلام، ومن ثمّ يخرج منه بطائل ما، في رأي طه حسين على الأقلّ، تارة أخرى.

والثالثة، ما طبيعة «العمل الأدبيّ» المتحدّث عنه المقالُ النّقديّ؟ وكأنّ طه حسين، يلمّح هنا إلى ضرورة التّمييز بين النّقد المتمحّض للنّصّ الشّعري، والنّصوص الأخراةِ المتمحّضة للأجناس الأدبيّة الباقية... فأيُّ عمل أدبيّ يمكن أن يفصّل في أمر تصنيفه بحيث ينصرف إمّا إلى الشّعر، وإمّا إلى الرّواية، وإمّا إلى القصّة، وإمّا إلى سوائها... (وذلك على الرّغم من جنوح بعض النّظريّات النّقديّة الغربيّة الحداثيّة، على عهدنا هذا، إلى إيثار إزالة الفروق بين الحدود بالقياس إلى الأدجناس الأدبيّة).

والرّابعة، ولم يعجب طه حسين عبارة «فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبيّ».

---

[26] عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، في م.س.، ص. 92-93.

[27] طه حسين، م.م.س.، ص. 93.

والخامسة، لم يُرد طه حسين، في الغالب، أن يفهم مصطلح «العمليّات الدّاخليّة»، التي هي، في الحقيقة، ليست مصطلحاً نقديّاً صميماً...

والذي يمكن أن يستخلص من كلّ ذلك أنّ طبيعة هذا الكلام الغامض لا توحي إلاّ بعبارة المثقّفين اللاتينيّين، أثناء القرون الوسطى، وهي قولهم: «يوناني فلا يُقرأ»!

والحقّ أنّ هذه الفقرة النّقديّة التي كتبها عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، والتي أدرجها طه حسين تنقصها، في رأينا نحن أيضاً (وذلك إذا حقّ لنا أن نُراكب كلام هذين الفاضلين، فنكتب عنه نحن أيضا نقداً آخر متوازيا مع نقد طه حسين...) الدّقة، فعلاً وحقّاً، على أكثر من مستوى:

1. فمن حيث استعمالُ المصطلح نلاحظ أنّ اللّغة النّقديّة، للنّاقدَيْن، كأنّها كانت تهمّ بأن تقول شيئاً، فلم توفّق إلى قوله؛ فكانت تُضطَرّ إلى أن تقول شيئاً آخر لا يكاد يدلّ على شيء في حقله. فالمصطلح النّقديّ المستعمَلُ فطيرٌ وغيرُ متبلور. فمادّة العمل الأدبيّ تفتقر إلى توضيح وتحديد: فأيّ عمل أدبيّ؟ وأيّ مادّة من موادّه؟ وما حكم هذه المادّة؟ وبِمَ تختلف عن اللّغة التي هي أساس لحمة النّصّ الأدبيّ؟ (ونلاحظ أنّ مصطلح «النّصّ الأدبيّ» كأنّه كان غيرَ متداوَل بين الأدباء ونقّاد الأدب على ذلك العهد الذي ليس عنّا ببعيد، ولذلك غابت من هذه الفقرة النّقديّة، وذلك على الرّغم من أنّنا نفهم الآن أنّ الفقرة كانت تحوم حول النّصّ الأدبيّ فعلاً، فلم تقع عليه). وما معنى الدّوائر والمحاور والمنعطفات، مجتمعةً، في مادّة هذا العمل الأدبيّ؟ ولِمَ تجسيدُ ما لا يُجسّد، وتدويرُ ما لا يُدوَّر، وتحوير ما لا يحوّر، وعطْفُ ما لا ينعطف؟ وحين يُتحدّث عن قلب العمل الأدبيّ، فهل يجوز التّحدّث عمّا يمكن أن نطلق عليه ما خارج العمل الأدبيّ؟ وما معنى هذه «العمليّات» التي تكثر في مصطلحات العساكر، وأطبّاء الجراحة، ولا صلة لها بالمصطلح النّقديّ؟ ويمكن، حتّى

تُنصف النّاقدين الإثنين اللّذين نقدهما طه حسين، في إطار نقد النّقد، (والرّدّ على النّقد؛ هو من صميم موضوع نقد النّقد...) أن نحتكم إلى أيّ مُعجم لمصطلحات النّقد الأدبيّ ونبحث فيه عن المصطلحات التي استعملاها في مقالتهما؛ فباستثناء «الصّورة» و«العمل الأدبيّ» قد لا نعثر في مثل هذا المعجم على شيء ممّا استعملاه من المصطلحات. أمّا مصطلحا «أسلوب»، و«لغة» فلم يأتيا به إلاّ ليُبْعداه من دائرة المصطلح النّقديّ. فكأنّهما مصطلحان غائبان.

3.ومن حيث التّأسيسُ المعرفيّ نجد النّصّ غيرَ متين ولا عميق، ولا واضح المعالم بالقياس إلى المرتكزات المعرفيّة التي يرتكز عليها؛ فإنّما النّقد مذاهب وتيّارات؛ فإلى أيّ تيّار كانت تنزع هذه الفقرة النّقديّة؟ وهلاّ لَمحتُ لذلك من قريب أو بعيد؟ فالظّاهرة الأدبيّة إذا حُلّلتْ في إطار نزعة النّقد الإجتماعيّ مثلاً، يكون السّعيُ هو غيرَ تحليلها في إطار نزعة نقديّة حداثيّة.

4.يتّهم المقال النّقديُّ طه حسين بأنّه من أصحاب المدرسة القديمة، ولكنّه لم يستطع تحديد الأسس المعرفيّة النّظريّة الكبرى التي تنهض عليها المدرسةُ النّقديّةُ غيرُ القديمة.

5.لم يكن الاستنتاج –«بل هي (مادّة العمل الأدبيّ) أحداث تقع وتتحقّق داخل العمل الأدبيّ نفسه ويشارك التّذوّق الأدبي في وقوعها وتحقّقها»- الذي جاءت به مقالتهما النّقديّة إلاّ غامضاً ومرتبكاً؛ فعن أيّ أحداث يتحدّث النّاقدان؟ وهل نحن بإزاء كتابة مادّةٍ تاريخيّة؟ ثمّ كيف يُعاب على طه حسين أنه مُنتمٍ إلى المدرسة القديمة، والنّاقدان يقرّران وجوبَ تدخّل الذوق العامّ في وقوع الظّاهرة الأدبيّة وتحقّقها، على حدّ بعض تعبيرهما؟

6.ثمّ لعلّ الأمر الأكثر تجانفاً عن النّقد الجديد إنكار النّاقدين الاثنين أن تكون اللّغة أساساً في العمل الأدبيّ من حيث هو. ولعلّهما كانا يفكّران في بعض الأسس

الإيديولوجيّة لعلم الإجتماع الذي لا يرى بضرورة جماليّة اللّغة، ولا بجماليّة الأسلوب[28]؛ وذلك حين يقولان: «ولكنّ صورة الأدب، كما نراها، ليست هي الأسلوب الجامد، وليست هي اللّغة؛ بل هي عمليّة داخليّة في قلب العمل الأدبيّ» فأيّ صورةٍ تكون للأدب خارج إطار اللّغة؟ وكيف يجوز التّفكير في وقوع شيءٍ إسمه «عمليّة داخليّة في قلب العمل الأدبيّ» خارج إطار الوجود الأدبيّ نفسه الذي هو ليس إلاّ لغة، ولغة وحدها؟ وهل يجوز وجود أدب ما، أو «عمل أدبيّ» ما، خارج اللّغة؟ أوليس ما هو خارج اللّغة في هذا الصّدد لا ينبغي له أن يعني شيئاً إلاّ أن يكون عدماً مُطلقاً؟

7.ولقد لاحظنا شيئاً من الضّعف والرّكاكة، والتّكرار والغثاثة، في تقرير المسائل بحيث تكرّرت عبارة «العمل الأدبيّ» في سطور قليلة ستّ مرّات، ولا يقال إلاّ نحو ذلك في لفظ «مادّة» الذي تكرّر أربعَ مرّات.

8.بل لقد وجدنا النّاقدَيْن يؤنّثان الفعل لـ«مَا» حين يقولان: «تتكشّف أمامنا مَا بينها وبين المادّة من تداخُل»؛ ونجدهما لا يتحرّجان في اصطناع لغة التّخاطب اليوميّ بين العوامّ مثل قولهما: «بدورها» يريدان إلى: «هي أيضاً».

ولقد كنّا ذكرنا أنّ نقد النّقد كما يتحدّث عنه طودوروف وبارط هو، في الغالب، غير نقد النّقد العربيّ الذي لا يمكنه أن يتعامل مع النّقد إلاّ انطلاقاً من طبيعة الرّؤية التي كثيراً ما تكون ضيّقة الأفق في النّقد العربيّ. ذلك بأنّ النّقد العربيّ المعاصر لا يكاد يستمدّ أسسه المعرفيّة إلاّ من النّظريّات النّقديّة الغربيّة؛ وهذه الحتميّة البائسة تجعل من معظم النّقّاد العرب مقلّدين لا أكثر ولا أقلّ. والمقلّد يظلّ أبداً دون المبدع الأوّل، في الصّناعة وفي الأفكار وفي الموضة وفي كلّ شيء.

---

[28] ينظر عبد الملك مرتاض، المدارس النقدية المعاصرة، (الفصل الخاص بالنقد الاجتماعي) (تحت الطبع).

ولعل من أجل ذلك لا نتنبأ لنقد النقد العربي أن يرقى إلى المستوى المعرفي الرصين إلا إذا رقي النقد العربي إلى مستوى تأسيس النظريات. وفي انتظار أن يكون شيء من ذلك مستقبلا؛ فإن نقد النقد قد يظل محكوما بطبيعة مستوى النقد الأول.

ومع ذلك فإن هناك نقادا عربا معاصرين استطاعوا أن يفيدوا من النظرية الغربية ويطعموا بها تأسيساتهم المعرفية لكتابة نقد عربي رصين إلى حد كبير؛ مما يمكن استثناء طبيعة مستوى نقد النقد الذي سيكتب عنه. إن أكبر آفة أصابت الفكر العربي المعاصر بحقوله المختلفة (الاجتماعية والأدبية والفلسفية وحتى السياسية) هي الإخلاد إلى التقليد الذي لا يدل إلا على القصور المعرفي، والاستنامة إلى تقلص صورة الآخر التي لا تدل على شيء غير انفصام الشخصية العربية.

رابعا: ممارسة «نقد النقد» لدى النقاد الغربيين المعاصرين:

أ.لدى رولان بارط:

لقد مارس رولان بارط أنشطة نقدية كثيرة، بالإضافة إلى مجالات النقد التقليدية كالتعليق على نصوص أدبية وتحليلها، وكالتنظير لبعض القضايا النقدية التي لا تتعلق بالتعليقات على النقد مثل «لا مدرسة لروب قريي»، و«الأدب واللغة الواصفة...» يمكن أن ينضوي بعضها تحت مفهوم «نقد النقد»؛ وذلك على الرغم من أن بارط لم يتكلف إطلاق مصطلح «نقد النقد» على ما كتب أصلا. ويمثل ذلك في جملة من المقالات التي اشتمل عليها كتابه «مقالات نقدية»؛ ولا سيما مقالتاه: «النقدان الاثنان»، و«ما النقد»[29].

---

[29] Cf. Les deux critiques ; Qu'est –ce que la critique ?, in Essais critiques, p. 246-251 ; 252-257.

فلقد تحدث رولان بارط في المقالة الأولى عن أن الناس، في فرنسا خصوصاً، كانوا لا يزالون يتعاملون مع ضربَيْن اثنين من النقد: أحدهما «النقد الجامعي» الذي ينهض، في الأساس، على المنهج الوضعيّ الموروث عن لانسون من وجهة، والنقد القائم على اصطناع التأويل (Une critique d'interprétation) من وجهة أخراة. فأمّا النقد الأوّل فإنّه يرفض الإديولوجيا في ممارساته، ولا يلتمس في إجراءاته إلاّ المنهج الموضوعيّ (Une méthode objective). على حين أنّ المنهج الآخر يمثله فريق من كبار النقّاد العالميّين الذين هم بمقدار ما يتّفقون على جملة من الأسس العامّة داخل النزعة الفنّيّة التي يستمدّون منها أفكارهم، تُلفيهم، مع ذلك، يختلفون فيتخذ كلّ منهم شيئاً من التفرّد في تنظيراته، ومن هؤلاء يمكن ذكْر جان-بول سارتر، وباشلار، ولوسيان جولدمان، وسوائهم. ويستند أمثال هؤلاء النقّاد الكبار في ممارساتهم النقديّة، مع اختلاف في درجات الإستناد بينهم، وتباين في مقادير الانتماء لديهم، إلى الوجوديّة، والماركسيّة، والظاهراتيّة، ونزعة التحليل النفسيّ. ويمكن أن يوصف هذا الضرب من النقد بالإديولوجيّ.

ولكنْ يوجد بين النقدين الاثنين علاقاتٌ ووشائجُ تُقارب بينهما أكثر ممّا تباعد، فأساتذة الجامعات الذين يمارسون النقد الإديولوجيّ لا يرفضون، في جملة من الأطوار على الأقلّ، الكتابات النقديّة التي يكتبها المثقفون حيث ما أكثر ما يتشاكل النقدان الاثنان معاً، فإذا الجامعيّون يعترفون بمكانة النقد التأويليّ"[10].

فرولان بارط، كما نرى هنا، لا يريد أن يقدم تقويما تقليديا لنظرية نقدية معينة، ولا أن يتعصب لها أو عليها: لا بالهجوم عليها، ولا بالدفاع عنها، بصورة مكشوفة، وإنما نلفيه يعمد إلى كتابة وصفية، فوقية: تبدأ خارجية، ثم تنتهي داخلية، وذلك على الرغم من أن أي كاتب، مهما يبد من براعة فكرية واحترافية في

---

[10]Cf. Ibid.

ضبط أفكاره والتكتم عليها، لا يستطيع أن يُخفيَ موقفه، إخفاءً تامّاً، من المسائل التي يكتب عنها. غير أنّ الغاية تبدو واضحة من كتابة بارط هنا عن الضربين الإثنين من النّقد: فأمّا النّقد التأويليّ فيمارسه عامّة المثقفين والأدباء، وأمّا النّقد «الوضعانيّ» فيمارسه الأساتذة الجامعيّون في المؤسّسات الأكاديميّة العليا.

ويبدو أنّ رولان بارط، ونحن نتوقّف لدى بعض ما يمكن أن ينضويَ من كتاباته تحت عنوان: «نقد النّقد»، حين كان تحدّث في المقالة الأولى، وهو يثير مسألة النّقد الإديولوجي، أو النّقد القائم على التأويل، عن الأسس التي يقوم عليها هذا الضّرب من النّقد، واقفاً إيّاها على أربعة: أحسّ كأنّه لم يبلغ غايته من هذه المسألة النّقديّة فأعاد الكَرّة إليها في مقالة أخراةٍ بعنوان: «ما النّقد»؟[31] ولذلك فصّل الكلام فيما كان أوجزه في المقالة الأولى فقرّر أنّ النّقد الفرنسيّ تطوّر تطوّراً كبيراً انطلاقاً من منتصف القرن العشرين، وكان تطوُّره منبثقاً من أربعِ فلسفاتٍ كبرى هي: الوجوديّة (L'existentialisme) التي كان يمثّلها جان-بول سارتر، والماركسيّة، ونزعة التّحْلِفْسِيّ[32] (La psychanalyse)، والبنويّة[33] (Le structuralisme). أو النّزعة الشّكلانيّة التي كان يمثّلها -بعد التأسيسات الكبرى التي نهض بها فريق من الكتّاب والشّعراء الرّوس على مدى قريب من عشرين عاماً- طائفة من الكتّاب والنّقّاد، منهم كلود-ليفي سطروس (ولو كان يجوز الحديث عن النّفس في مثل هذه المواقف لجاز أن يقول بارط عن نفسه: ورولان بارط...). ولم تعدم النّزعة الشّكلانيّة التأثّر بالنّموذج اللّسانياتي[34] (Le modèle linguistique) الذي بناه

---

[31] الحقّ، وفيما يبدو، أنّ رولان بارط كان يكتب مثل هذه المقالات تحت الطّلب لمجلاّت وموسوعات كما يبدو ذلك من خلال ذكر المصادر التي كُتبت فيها لدى نهايتها. وإذن فكأنّ، كل مجلة هي التي كانت تلتمس منه أن يكتب لها عن مثل هذه الموضوعات إن لم يكن حقّاً هو الذي كان يتأمّل هذه الأمور سلفاً فيفرضها على دور النشر التي كانت تلتمس منه أن يكتب لها.

[32] نحتنا هذا المصطلح من قولهم «التحليل النّفسي».

[33] كذلك نحن نقول ونرى استعمال «البنيويّة» من اللّحن الفاحش.

[34] نحن نميّز بين النّسبة إلى اللّسان، فنقول: «لسانيّ»، والنّسبة إلى اللّسانيات فنقول: «لسانياتيّ».

صوسير، والذي توسّع فيه رومان ياكبسون (والذي كـان في بدايتـه أسـهم في تأسيس النّقد الأدبيّ الشكلانيّ).

لكنّ رولان بارط، وهو يكتب عن هذه المذاهب النّقديّة، كان يرى أنّ النّقد هـو شيء آخرُ غيرُ الحديث عن المبادئ الحقيقيّة؛ من أجـل ذلك نجـده يتسـاءل بحـدّة وعنفوان: فهل هناك قوانينُ للإبداع الأدبيّ صالحـةٌ للكـاتب، ولكنّـها غـيرُ صالحةٍ للنّاقد؟ إنّ أيّ نقد، ومن حيث هو، يكون معرفة الآخر، كما يقول كلوديل، ومعرفـةً مشتركةً لذاته نفسِها في العالم.[35]

إنّ كلّ روائيّ، وكـلّ شـاعر، ومـهما تكـن المسارات الـتي يمكـن أن تتّخذهـا النّظريّة الأدبيّة، محكوم عليه بأن يتحـدّث عـن الأشياء والظّواهـر، فـهي خياليّـة، وهي خارجة وسابقة للّغة: فالعـالم موجـود، والكـاتب يقـول؛ ذلـك هـو الأدب. إنّ موضوع النّقد مختلف كلّ الإختلاف عن ذلك؛ فهو ليس العالم؛ ولكنّه خطاب؛ لغـة ثانية، أو لغة واصفة (Méta-langage) (كما يقول المناطقة) تقع ممارستُها علـى لغـة أولى (أو لغة-موضوع «Langage-objet». ولقـد يتولّـد عـن ذلـك أنّ النّشـاط النّقديّ يجب أن يكون له ضربان إثنان من العلاقات: العلاقة مع اللّغة النّقديّـة بالقيـاس إلى لغة المؤلّف المطروح للملاحظة، والعلاقة مع هذه اللّغـة-الموضـوع بالقيـاس إلى العـالَم. ولعلّ الاحتكاك الذي يقع بين هاتين اللّغتين (Ces deux langages) هو الذي يحدّد مفهوم النّقد. بل ربما جعله يتشابه مع نشاط ذهنيّ آخر، هو المنطق، الذي هو أيضـاً يتأسّس كلّه على التّمييز بين اللّغة-الموضوع، واللغة الواصفة[36].

ونلاحظ أنّ بارط بعد أن يتحدّث عن أصول النّقد الفرنسيّ، ويعيـده إلى أربعـة روافد كبرى يترك ذلك ليعود إلى تعريف النّقد الأدبيّ من وجهة نظره...

---

[35] Cf. R. Barthes, op. Cit., p. 254.
[36] Ibid., p 255.

وإذا كان النّقد ليس إلاّ لغة واصفة، أو لغة ثانية، يقول بارط، فليس يعني ذلك إلاّ أنّ وظيفته ليست استكشاف «الحقائق»، ولكن الأشياء السّليمة. ذلك بأنّ اللّغة لا يمكن أن توصف بأنّها صحيحة أو زائفة، ولكن بأنّها سليمة، أو غير سليمة. ومعنى سليمة أنّها تشكّل نظاماً متناسقاً من السّمات[37].

حقّا، إنّ رولان بارط في هذه المقالة لا ينتقد أيّ نزعة نقديّة من النّزعات الأربع التي ذكرها في مطلع مقالته؛ ولكن لا يخفى على اللّبق المستنير أن يدرك أنه يوجّه، بوجه ذكيّ ولا يكاد يبين، قارئه إلى النّقد البنويّ الشّكلانيّ فيتحدّث عن حقيقة اللّغة، لا عن الحقيقة بالمفهومين التّاريخيّ، أو الفلسفيّ. وهو يتدرّج بقارئه في شيء من الاحترافيّة النّقديّة البارعة إلى أنّ الكتابة ليست إلاّ مجموعة من السّمات التي تشكّل ما يطلق عليه «اللّغة»؛ فاللّغة إذن هي أساس المعرفة الأدبيّة التي ليست ،أوّلاً وأخيراً، إلاّ اللّغة.

ولما كان النقد، هو أيضا، ينحصر موضوعه ونشاطه حول اللغة، ولا يستطيع أن يخرج من جلده ابتغاء التنكر لذلك؛ فليس من حقه أن يشرئب إلى استكشاف الحقائق التي هي ليست من وظيفته ولا من اختصاصه، فهو ليس إلا لغة ثانية واصفة للغة الأولى. ولا يمكن لطبيعة الفرع أن تتمرد على طبيعة الأصل. فلا شيء يوجد من حقيقة خارج اللغة، بغض الطرف عن كونها لغة-موضوعا (Langage-objet)، أو لغة واصفة (Métalangage).

إن التوجيه الذي يدعو إليه بارط، من طرف خفي، لما يجب أن يكون عليه النقد الحداثي، ومن ثم نقد كل ما عدا ذلك ودفعه من الذهن، هو ذلك الذي يلوقف لديه فيحلله؛ بعد أن ألفيناه يعزف عن تحليل الأسس النقدية للنزعات النقدية الثلاث الأخراة: الوجودية، والماركسية، والتحلفسية[38].

---

[38] يراجع الإحالة رقم 32

ب. لدى طودوروف:

قد يكون تزفيتان طودوروف من أوائل، إن لم يكن أول، من اصطنع مصطلح «نقد النقد» صراحة، ومنحه الإطار المنهجي، ورسخ له الأسس المعرفية؛ وذلك في كتابه «نقد النقد» الذي ترجم إلى العربية ببيروت[39]. ولقد تناول فيه قضايا نقدية عالمية من خلال نقاد عالميي الصيت: فتناول في الفصل الأول التيار النقدي لدى الشكلانيين الروس، ومن خلال ذلك اللغة الشعرية؛ وفي الفصل الثاني عودة الملحمي ومن خلاله عالج دوبلن وبريخت؛ وتناول في الفصل الثالث النقاد-الكتاب: سارتر، وبلانشو، وبارط؛ في حين وقف الفصل الرابع على موضوع الإنساني والتداخل الإنساني من خلال ميخائيل باختين. وأما الفصل الخامس فإنه وقفه على المعرفة والالتزام من خلال نورثروب فراي. ووقف الفصل السادس على النقد الواقعي من خلال مراسلة لطودوروف مع إيان وات. أما الفصل السابع فتناول فيه الأدب من حيث هو حدث وقيمة وذلك من خلال حديث وقع له مع بول بنيشو. وختم كتابه بفصل ثامن تناول فيه مسألة النقد الحواري.

ولعل من خلال عرض عناوين فصول هذا الكتاب يتبين لنا أن طودوروف لم يكن يريد أن ينتقد مذهبا نقديا بعينه، بالمعنى الحرفي لمصطلح النقد في نزعته التقليدية على الأقل، فيرفضه أو يقبله، أو يدافع عنه أو يهاجمه، ولكنه كان بصدد تقديم رؤية شاملة، أو واسعة الأبعاد على الأقل، ومن وجهة نظر فكرية خاصة، عن تيارات نقدية عالمية أثرت فسادت، وازدهرت ثم بادت، أو قل: قل تأثيرها على الأقل، فتناول الشكلانية والبنوية، والوجودية، والواقعية، ومعظم التيارات النقدية التي كان لها شأن أي شأن في القرن العشرين: انطلاقا من حركة الشكلانيين الروس إلى بنوية رولان بارط، أي على مدى سبعين عاما على الأقل.

---

[39] انظر الإحالة رقم [illegible] من هذا الفصل.

لكنّ ذلك لم يكن إلاّ على المستوى النّظريّ. وأمّا على مستوى الواقع فإنّنا نجده يبدي شيئاً من المعارضة الشّديدة لكلّ مذهب نقديّ ينتقد الشّكلانيّة الرّوسيّة، أو يتجانف عن البنويّة الفرنسيّة، وذلك على نحو ما نجده يتّهم ميخائيل باختين حيث يقرّر أنّ كتابات باختين النّقد تنتقد بالفعل «الشّكلانيّين؛ وإنّما ليس إطار الجماليّة الرومنطيقيّة التي تحذّروا منها. وما يأخذه عليهم ليس شكلانيّتهم، وإنّما مادّيّتهم. وبإمكاننا القول: أنّه[40] أكثر شكلانيّةً منهم؛ إذا أعطينا من جديد «للشكل» معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل. وهذا المعنى الآخر هو ما يحاول باختين أن يستعيده بإدخاله هذه المترادفات القيّمة من «معماريّة» و«بناء»».

والذي يلاحظ أنّ طودوروف يعمد في بعض الأطوار إلى عدم تولّي توجيه النّقد، هو شخصيّاً، إلى المذهب النّقدي الذي يطرحه للتّناوُل؛ ولكنّه يُفسح المجال لِسواه لينهض بتلك المؤونة كما نُلفيه يسلك حين يختصّ ميخائيل باختين بفصل كامل في كتابه. ذلك بأنّنا نجده يورد بعض الانتقادات التي يوجّهها باختين للشّكلانيّة الرّوسيّة، ثم يعمد هو من بعد ذلك إلى الدّفاع، ولو من طرْف خفيّ، عن هذه الشّكلانيّة بالبحث عن نقاط الضّعف في ثقافة باختين وعصره ووسطه الثّقافيّ[41] فيزعم أنّه إذا كان يعيب على الشّكلانيّين الرّوس شكلانيّتهم ومادّيّتهم جميعاً فهو ليس أقلّ شكلانيّةً منهم. ويفصّل القول في هذه المسألة فيقرّر:

«إنّ المأخذ الأوّل الذي يوجّهه باختين إلى الشّكلانيّين هو عدم معرفتهم بما يقومون به؛ عدم التّفكير بالأسس[42] النّظريّة والفلسفيّة لمذهبهم الخاصّ. ولا يتعلّق الأمر هنا بعجز عرضيّ؛ فالشّكلانيّون، كما رأينا، يشاركون جميع الوضعيّين في هذه

---

[40] كذا.

[41] يراجع الفصل الرابع الذي كتبه طودوروف عن باختين من ص 73 إلى 88

[42] كذا. والوجه أن يقال: «فكّر في...» لا «فكّر به...» التي هي لهجة لبنانيّة محلّيّة.

السمة، وكان هؤلاء يعتقدون أنهم يمارسون العلم ويبحثون عن الحقيقة، غافلين عن أنهم يعتمدون على افتراضات اعتباطية. ويتولى باختين هذا التوضيح بدلا منهم، ليتيح رفع مستوى الجدل. فهو يقول لنا: أن[43] المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية: من هنا هذا التشييء لمصطلح «اللغة الشعرية»؛ من هنا هذا الاهتمام بـ«طرائق» من كل الأنواع. وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعلم، والشكل، بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف كاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة. فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء، وإنما معمارية أو بناء أو بنية المؤلفات التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون»[44].

ويزعم طودوروف أن الذي يأخذه باختين على الشكلانيين الروس «ليس شكلانيتهم، وإنما ماديتهم، وبإمكاننا القول أنه أكثر شكلانية منهم، إذا أعطينا، من جديد، «للشكل» معناه الكامل»[45].

ويرى طودوروف أن باختين حين ظهر في بداية أمره طامحا إلى أن يكون منظرا ومؤرخا للأدب، كانت الساحة الأدبية يهيمن عليها الشكلانيون الروس، ولم يكن متاحا له، والحال هذه، أن يظهر بيسر إلى جانبهم، «ولكي ينشئ باختين مكانا له في النقاش الأدبي والجمالي لزمنه كان عليه، إذن، أن يحدد موقعه بالنسبة للشكلانيين»[46]. وقد جاء باختين بعض ذلك في مقالتين اثنتين كتبهما حول هذا

---

43 كذا، والوجه أن يكسر همز «إن» بعد القول.
44 طودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، ص. 75.
45 م س.
46 م س، ص 74-75.

الموضوع: الأول نشرها عام 1924 تحت عنوان: «نظرية الرواية وجمالياتها»[47]، والأخراة نشرها عام 1928 بعنوان: «المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية»[48].

ونجد طودوروف يموقع باختين موقعة تاريخية وثقافية وإديولوجية لكي يلم بسائر أطراف مكونات ثقافته النقدية؛ ليبين لنا من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، مدى صدقه في تناول المذهب الشكلي وانتقاده؛ وهل كان موفقا صادقا في ذلك أم إنما جاء ذلك من أجل إيجاد مكانة له بين الشلانيين الروس.

ونود أن نختم هذا الفصل بشيء من الحديث عن موقف طودوروف حول صديقه، وربما أستاذه أيضا[49]، فهو لا ينكر الصداقة الحميمة التي كانت تربط بين الرجلين؛ من أجل ذلك يستنتج لدى نهاية الفقرة التي يقدم فيها للمكانة العالية التي يتبوؤها بارط في المعرفة النقدية بقوله المثير: «إذن، ليس رولان بارت هو المقصود في الصفحات اللاحقة. وإنما «بارتي أنا»[50].

فطودوروف، كما نرى، هنا، لا يجد أي حرج في الإقرار بصداقته لبارط، ولكن ذلك لا يعني أنه لن يكون موضوعيا في تقدمة فكره النقدي الذي ركز فيه على مقالاته التي تشكل كتابه الذي كنا أثرنا الحديث حوله، حين تناولنا رولان بارط، وهو «مقالات نقدية»[51]، وخصوصا على المقالة التي كنا أثرنا نحن الحديث عنها، من وجهة أخراة، (فقد كنا زعمنا أنها تتصنف في «نقد النقد» لا في «النقد»، وذلك لأنها هي أيضا، كانت تتناول مذاهب نقدية سابقة عليها فتحللها، وتبدي رأيها في

---

[47] العنوان الأصلي لهذه المقالة هو: « Voprosy literatury i èstetiki ».

[48] نشرت هذه المقالة عام 1975 ضمن مقالات كتابه: « Méthode formelle en études littéraires ».

[49] يقال إن رولان بارط هو الذي أشرف على رسالة جامعية قدمها طودوروف لينال بها إحدى الدرجات الجامعية في أول اتصال له بالثقافة الفرنسية وآدابها.

[50] م.س.، ص.66.

[51] ترجم سامي سويدان عبارة « Essais » بـ «محاولات»، وبهذه الترجمة يمسي رولان بارط مجرد محاول في النقد، لا ناقد، وهو معنى غير مقبول. والحق أن لهذا اللفظ الفرنسي معاني كثيرة، منها التجربة، ومنها المحاولة حقا، ولكن منها أيضا «المقالة». فكيف لم ينصرف وهم سويدان الى هذا المعنى؟ إن سياق العنوان لا يقتضي ترجمة سويدان، بل يقتضي معنى «مقالات».

مكوناتها الجمالية والإديولوجية... غير أن طودوروف لم يكد يتناول منها إلا الأحكام التي كانت ربما تواثبت في مقالة بارط، وهو يعلق على تلك التيارات النقدية مثل قوله حول وظيفة النقد التي «ليست فك رموز معنى المؤلفات المدروسة، ولكن إعادة تكوين قواعد وإرغامات إعداد هذا المعنى»[52].

ويعمد طودوروف، كما كنا ألفيناه يعمد في الفصل الذي وقفه على باختين (من حيث نجده هنا يقف فصلا واحدا على ثلاثة مفكرين من النقاد الفرنسيين هم جان بول سارتر، وموريس بلانشو، ورولان بارط) إلى دراسة المكونات الفلسفية والثقافية والحضارية والسياسية والإديولوجية التي أسست الفكر النقدي لدى بارط، وذلك منذ مائتي عام، فيقول مثلا:

«لقد عودتنا الثقافة الفلسفية والسياسية منذ مئتي عام على إيلاء أهمية ضخمة، لنقل، للجماعة بصورة عامة. جميع الفلسفات هي فلسفات الجماعة، المجتمع، وليست الفردية بمعتبرة أبدا...»[53].

ثم يستنتج طودوروف، بعد أن يورد كل الحمولات الثقافية الأوربية والعالمية التي تأثر بها رولان بارط في كتاباته، فيحكم: «إن مجموع هذه الآراء موجود حقا في كتابات بارت، ليكن. إنما ليس الود الذي أكنه للشخص هو وحده الذي يجعلني أفكر بأنه يجب أن لا تعطى هذه الآراء أهمية زائدة عن الحد. هذا هو أيضا وضعها في خطاب بارت. فإذا كان بالإمكان، داخل كل نص، اعتبار هذه الجمل معبرة عن فكره، فإن مجمل النصوص تكشف أن الأمر ليس كذلك أبدا، لأنه يتبين أن بارت

---

[52] م.س، ص 66. ونص الترجمة لسامي سويدان. وأصل النص الفرنسي وارد في صفحة256 من كتاب بارط: « Essais critiques ».

[53] م.س، ص 67.

يغير موقفه باستمرار، وأنه يكفيه أن يصيغ[54] رأيا كي يفقد الاهتمام به، وأن هذا التغيير المستمر لا يفسر ببعض الاستخفاف، وإنما بموقف مختلف تجاه الآراء»[55].

وكذلك نلفي طودوروف يلاحظ أن من المميزات الكبرى في المسار النقدي والفكري لرولان بارط؛ أنه يرفض أن يصنف في خانة ثم يغلق على نفسه الأبواب، شأن كثير من النقاد والمفكرين، ولكنك تجده ينشد المعرفة أنى وجدها فيفيد منها في إعادة صوغ أفكاره. ونحن نعيد ذلك إلى الروح «المفتوحة» التي وهبها من وجهة، وإلى كثرة القراءات المتنوعة التي كان يدمنها، وإلى المناقشات والمحاورات التي كانت تقع له في «الكوليج دو فرانس»، وفي غيره من المؤسسات والنوادي العالمية التي كان يحاضر فيها.

ولعل من أجل ذلك لم يكد يعنى بارط بالكتابة البنوية إلا في الأعوام الخمسين والستين من القرن العشرين، ثم لم يلبث من بعد ذلك أن يغير من مساراته النقدية، فيجرب في كل ما أتيح له أن يجرب فيه.

والذي يمكن أن نخرج به من هذا الفصل أن نقد النقد شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته، فكما أنه كان للمبدعين من الساردين والشعراء نقاد ينقدونهم، فقد كان يجب أن يوجد نقاد كبار ينقدون أولئك الذين ينقدون. وأن نقد النقد ليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع المنقودين، ولكن من الأمثل له أن يكون إضاءة لأفكارهم، وتأثيلا لمصادر معرفتهم، وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية. فهو إذن تأصيل وتثمين، أكثر مما يجب أن يكون تقريظا مفرطا، أو نعيا قاسيا. ونحن نعتقد أن وظيفة نقد النقد لا تقل أهمية عن وظيفة النقد نفسها؛ من أجل كل ذلك نرى أن نقد النقد سيزدهر ويتطور حتما نحو الأفضل، ما

---

[54] كذا ورد في نص ترجمة سامي سويدان. والمعروف في المعاجم العربية، والاستعمالات الفصيحة المتداولة لدى الذين يعرفون العربية، أن «صاغ» يتعدى بنفسه، ولا يحتاج إلى تعديته بالهمز؛ وهو الخطأ الذي وقع فيه المترجم.

[55] طودوروف، م.م.س.، ص. 67-68.

ظل النقد الأدبي نفسه يتطور، هو أيضا، نحو الأفضل. كما أننا نعتقد أن التصنيف بين الناقد، وناقد الناقد لا ينبغي له أن ينزلق نحو المفاضلة الساذجة، فيقع الاعتقاد بأن ناقد الناق (أو نقد النقد) سيكون بالضرورة أرقى وأفضل من النقد في مجال المعرفة، فالشان هنا لا ينصرف إلى تحديد المكانة والأفضلية، ولكن إلى تحديد الماهية والوظيفة.

<><><><><><><>

مصادر ومراجع

أولاً: باللغة العربية:

أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.3، 1986.

أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1963.

أبو عليّ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السّلام هارون، القاهرة، 1951.

أبو محمّد علي بن أحمد بن حزم الظاهري، الفصل في الملل والأهواء والنّحل، دار الفكر، بيروت، 1980.

ابن خلدون، المقدّمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، 1967.

ابن رشيق، كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القاهرة، ط.3، 1963.

ابن طباطبا العلويّ، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي (د.ت).

ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.

ابن منظور، لسان العرب، بيروت، (د. ت).

الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق حسن السّندوبيّ، القاهرة، 1947.

الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط.3، 1969.

القرآن الكريم، قراءة ورش.

المجلّة العربيّة للثقافة، المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، تونس، مارس 1993.

المصباحيّة، مجلّة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سايس، فاس، العدد الأوّل، 1995.

جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، 1979.

سيبويه، الكتاب، باريس، 1885.

طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، 1952.

طه حسين، يونانيّ فلا يقرأ، في: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، 1955.

طودوروف، نقد النّقد، ترجمة سامي سويداني، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، 1986.

عالم الفكر، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت (أعداد مختلفة).

عبد العزيز حمّودة، 1998المرايا المحدّبة: من البنيويّة إلى التفكيك، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم 232، أبريل، 1998، الكويت.

عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق: محمد عبده، ومحمّد رشيد رضا، القاهرة، ط.3، 1366.

عبد الملك مرتاض، في مجلّة «المجاهد الأسبوعيّ»، الصّادر في 6 سبتمبر 1999، الجزائر.

عبد الملك مرتاض، المسألة اللّغويّة والكتابة، في «الكتابة من موقع العَدَم»، الرّياض، 1999.

عبد الملك مرتاض، النّصّ الأدبيّ من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983.

علامات، النّادي الأدبيّ الثقافيّ، جدّة (عدّة أعداد).

عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم وعليّ محمّد البجاوي، القاهرة، 1966.

محمّد بن سلام الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، شرح محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ (د.ت).

محمّد كرد عليّ، رسائل البلغاء، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1954.

مطاع صفدي، استراتيجيّة التّسمية، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، 1986.

ثانيا: مراجع بالفرنسيّة:

Auzias Jean-Marie, Le structuralisme, Seghers, Paris, 1975.
Barthes Barthes, le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.
Barthes Roland, Essais critiques, Seuil, Paris 1972 ?
Barthes Rolqnd, Le Degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.
Barthes, Histoire ou littérature « sur Racine »,Seuil, Paris, 1963.
Barthes, in Jeanne Martinet, La sémiologie, Seghers, Paris, 1975.
Barthes, Lettres françaises, du 2 mars 1967.
Barthes, Système de la mode, Paris, 1967.
Blancho Maurice, L'Espace littéraire, in La littérature, p.100.
Blanchot, Le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959.
Bourdieu Pierre, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979.
Bourdieu,Le même (avec L. J. D. Pacquant), Réponses. Pour Une anthropologie réflexive, Paris, Seuil, 1992.

Breton André, Manifeste du surréalisme (plusieurs passages), Idées, Gallimard, Paris, 1972.
Carloni . J.C., J.C. Filloux, La critique littéraire, Que sais-je ? n° 664, p. 94—95 ; Aussi Dictionnaire de sociologie, , Larousse, Paris, 1978, p.
Cohen Jean, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.
Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.
Dalbiez, a méthode psychanalytique et la doctrine freudienne, in André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Psychanalytique, P.U.F, Paris, 1980.
Deledalle Gérard, Encyclopædia universalis, pragmatisme, Paris, 1985.
Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967 ;
Derrida, Du droit à la philosophie, Galilée, Paris, 1990.
Derrida, L'écriture et la différence, Seuil, Paris, 1967 ;
Derrida, La différence, in Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.
Derrida, La voix et le phénomène, P. U. F., Paris, 1967.
Dictionnaire de Philosophie, Larousse, Paris.
Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Formalisme, Hachette, Paris, 1995.
Didier Julia, Dictionnaire de la philosophie, Psychanalyse, Larousse, Paris, 1964.
Doubrovsky Serge, Pourquoi la nouvelle critique,
Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.
Eco Umberto, Les limites de l'interprétation, traduit par Meriem Bouzaher , Livre de poche, 4192, Paris, 1992.
Escarpit Robert , Sociologie de la littérature, (col. Que sais-je ?).
Etiemble, Critique littéraire, in Encyclopædia universalis, t. II, p.131.
Etiemble, Critique littéraire, in Encyclopædia universalis, t.II, 131.
Fayolle Roger, La critique littéraire, in Littérature et genres littéraires,

Foucault, Cahiers de Royaumont, in Eric Mermillod, La philosophie française contemporaine, in Encyclopædia universalis, Philosophie.
Foucault, L'Archéologie du savoir, Paris, 1969.
G. Levi Della Vida, Storia e religione nell'Oriente semitico, Florence, 1924.
Genette Gérard, Figures, t.I,II,III (plusieurs passages), Seuil, Paris, 1966-1969.
Goldmann Lucien, Sciences humaines et philosophie, in Encyclopædia universalis, Index **.
Gros Bernard et autres, La littérature du symbolisme au nouveau roman, Lille, 1970.
Jacques Lecarme, Le sens de l'écriture, in Encyclopædia universalis, (Sartre).
Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, 1947.
Kaufmann Pierre, Psychanalyse des œuvres, in Encyclopædia universalis, t.15, p.340.
Kristeva Julia, Semeiotike, recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969.
LAROUSSE, dictionnaire encyclopédique illustré, Paris,1997.
Dictionnaire de sociologie, Larousse, Aliénation, p.16-17.
Le Figaro littéraire, Paris, du 1er décembre, 1966.
Le petit Robert des noms, Structuralisme, dictionnaire Le Robert, Paris, 1993.
Leenhardt André, Sociologie de la littérature, in Encyclopædia universalis, Paris, 1985.
Mauron Charles , L'inconscient dans l'œuvre et la vie de J. Racine, Ophrys, Gap. 1957.
Northrop Frye, Anatomie de la critique, Gallimard, Paris, 1969.
PalmierJean-Miche , Sur l'art et la littérature de Lénine, Col. 1018,
Petit Larousse en couleurs, Paris, 1994.
Renan Ernes, in André Caquot, , in Encyclopaedia universalis, Sémites.
Robbe-Grielle Alain, Pour un nouveau roman, Minuit, Paris, 1967.
Sarraute Nathalie, l'Ere du soupçon, Gallimard, 1956.
Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau roman, t.2, U.G.E, Paris, 1972.
Sebag Lucien, Marxisme et structuralisme, Payot, Paris, 1966.

Tel quel, Seuil, Paris, 1966.

The Structural Studay of Myth, Journal of American Folklore, vol. 68, n°270.

Todorov, Critique de la critique (Roman d'appretissage), Editions du Seuil, Paris, 1984.

Todorov, La lecture comme construction, in Poétique de la prose, Points, Seuil, Paris, n°120, 1978.

Todorov, La lecture comme construction, in Poétique de la prose, Points, Seuil, Paris, n°120, 1978.

Union générale des Editions, Paris, 1975.

Verrie r Jean, Encyclopædia universalis, Récit, Paris, 1985.

Weber, Genèse de l'œuvre poétique, Gallimard, Paris, 1961 ; Domaines thématiques, Gallimard, Paris, 1963.

Zima Pierre V. , La déconstruction, une critique, p.8, P.U.F., Paris, 1994.

فهرست

تقديم: القراءة/ الكتابة/ النّقد/ المستحيل	5
الفصل الأوّل: النّقد والنّقاد، الماهية والمفهوم	24
النّقد في الثقافة الغربيّة	24
النّقد أسير ثلاثِ إشكاليات	31
الأسس الكبرى للنظية النقدية لدى ابن سلاّم	38
شكلانيّة ابن قتيبة	43
حداثية ابن قتيبة	45
الفصل الثاني: النّقد، هذه الماهية المستحيلة	49
1.ما النّقد؟	49
2.أزليّة الصّراع بين القديم والجديد	56
3.النقد القديم في العصر الحديث	57
4.نقد الموقفين	62
5.النقد الجديد بين التحليل والقراءة	64
6.بأيّ أداة؟ ومن أيّ منطلَق؟	72
7.هل للنقد من ماهية؟	75
8.بأيّ منهج؟	76
الفصل الثالث: النقد والخلفيات الفلسفية	79
موقف الفلاسفة من الكتابة	83

نظرية التقويض والنقد الأدبي 87
نقد نظرية التقويض 94
الفصل الرابع: النقد الاجتماعي في ضوء النزعة الماركسية 102
أولا: المدرسة النقدية الماركسية: أصولها وخصائص فلسفتها 102
ثانيا: النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب 111
ثالثا: بين سوسيولوجية الأدب والسوسيولوجية الأدبية 125
الفصل الخامس: النقد ونزعة التحليل النفسي 135
الأسس الكبرى لنظرية التحليل النفسي 139
علاقة نزعة التحليل النفسي بالنزعات الأخرى 150
أولا: علاقة التحليل النفسي بالنقد الجديد 151
ثانيا: علاقة نظرية التحليل النفسي باللسانيات 154
ثالثا: بين فرويد وتين 155
نقد نظرية التحليل النفسي 155
الفصل السادس: علاقة النّقد باللّغة واللّسانيات 161
الكتابة الأدبيّة بين اللغة واللّسان 170
اللّغة الأدبية/ الموضوع وما وراءها 177
الكتابة وإشكاليّة الانتماء 181
الفصل السّابع: النقد البنويّ والتمرد على القيم 190
البعد اللّغوي لمصطلح البنوية 190
البعد المعرفي للمصطلح 192
الخلفيات التاريخية للبنوية 200
موقف البنوية من التيارات النقدية الأخرى 201

أسس النزعة البنوية 209

1.النزوع إلى الشكلانية 210

2.رفض التاريخ 211

3.رفض المؤلف 214

4.رفض المرجعية الاجتماعية 216

5.رفض المعنى من اللغة 217

الفصل الثامن: في نقد النقد 221

أولاً: حول مصطلح «نقد النقد» 221

ثانيا: تجربة نقد النقد لدى علي بن عبد العزيز الجرجاني 229

ثالثاً: تجربة نقد النقد لدى طه حسين 235

رابعاً: ممارسة نقد النقد لدى النقاد الغربيّين المعاصرين 243

أ.لدى رولان بارط 243

ب.لدى طودوروف 248

<><><><><><><>

طبع بمطبعة دار هومه– الجزائر 2010
34، حي لابروبار – بوزريعة – الجزائر
الهاتف : 021.94.41.19 /021.94.19.36
الفاكس : 021.94.17.75 /021.79.91.84
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com

هذا الكتاب ...

وإذن، فماذا يكتب الكاتب ؟ وكيف يكتب ؟ ولمن يكتب ؟ وعمّن يكتب ؟ ولما ذا يكتب ؟ ولما ذا أيضا لا يكتب، عجزاً وقصوراً، حين يريد أن يكتب ؟ وهلا كان الصّمت كتابة ؟ وهلاّ كان البياض سواداً لسطور الكتابة ؟ وهلاّ كان الفراغ حيزاً للكتابة ؟ وهلاّ كان الجنون في متاهاته كتابةً ؟ وهلاّ كان العدم كتابة ؟ بل هلاّ كان المستحيل هو أيضاً كتابة ؟ فلا تزال الكتابة تسعى إلى البحث عن الهويّة، فهل بوسعها تحقيق ذلك، أو شيئاً من ذلك على الأقلّ ؟ ولا تزال تتطلّع إلى تحقيق المستحيل؛ فهل صفتها المستحيلة، يمكن أن تُفضيَ بها إلى تحقيق هذا المستحيل. وكأنّها لا تبرح تطلب ما لا يُدرَك. وكأنّها لا تنفكّ تتعلّق بالتّلاشي. وكأنّها ليست شيئاً غير اللاّشي...

الكتابة إشباع للفضول. والكتابة استجابة لأنانيّة الذات، وغرور الطّموح، وشطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد.

(من المقدمة)

دار هومة
للطباعة والنشر والتوزيع
34 حي لافيجري، بوزريعة، الجزائر
الهاتف: 021 94 19 36 - 021 94 41 19
الفاكس: 021 94 17 78 - 021 79 91 84
www.editionshouma.com
e-mail:info@editionshouma.com

ISBN: 978-9961-66-610-4 ردمك
9 789961 666104